

Jacopo Galavotti, Giacomo Morbiato

UNA SOLA DIGRESSIONE ININTERROTTA

Cosimo Ortesta poeta e traduttore

TR Δ LYT

TRALYT

Direttore

Tobia Zanon (Università di Padova)

Comitato scientifico

Pietro Benzoni (Università di Pavia)

Snežana Milinković (Univerzitet u Beogradu)

Marika Piva (Università di Padova)

Volume pubblicato con i fondi del progetto di ricerca SIR 2014 RBSI14URLE:
Translation and Lyrical Tradition between Italy and France (19th-21st Century),
finanziato dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (MIUR).

Prima edizione 2021 Padova University Press

Titolo originale *Una sola digressione ininterrotta*

© 2021 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova
www.padovauniversitypress.it

Progetto grafico e impaginazione
Padova University Press

ISBN 978-88-6938-212-3



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

JACOPO GALAVOTTI, GIACOMO MORBIATO

UNA SOLA DIGRESSIONE ININTERROTTA

Cosimo Ortesta poeta e traduttore

PADOVA
UP

Indice

Introduzione	9
1. «Una sola digressione ininterrotta»	9
2. Fisicità e astrazione	10
3. Il senso della forma	13
4. Un'irresistibile salute precaria	15
5. Letteratura, vita, biografia	18
6. Poesia ed esorcismo	20
7. Le raccolte poetiche	23
8. Traduzione e riscrittura	25
9. Nel Novecento italiano	27
10. Biografia	29
Questo libro	34

Prima parte Il poeta

I percorsi della poesia	39
1. <i>Il bagno degli occhi</i>	39
1.1 La cornice	39
1.1.1 Prima direttrice: Artaud e Campana	41
1.1.2 Seconda direttrice: Mallarmé e Lubrano	45
1.1.3 Tra psicanalisi e linguaggio (teoria e poetica)	48
1.2 <i>La passione della biografia</i> : un testo in movimento	52
1.3 <i>Il bagno degli occhi</i> : dal titolo al testo	61
1.4 Strutture, temi e forme del libro	66
2. <i>La nera costanza</i>	77
2.1 Dal titolo al libro	77
2.2 Temi e statuto dell'io	82
2.3 <i>Istigazione dolorosa</i>	85
2.4 <i>Disamore</i>	90
2.5 Spazio e tempo	93
2.6 Discorso diretto, voce e fonazione	96
2.7 Lingua e forme verso la stabilità	97
2.8 <i>Il margine dei fossili</i>	101
3. <i>Nel progetto di un freddo perenne</i>	111
3.1 <i>Persona</i>	111
3.2 Elementi paratestuali	116
3.3 Prime ipotesi sul macrotesto	118
3.4 La poesia in crisi	123

3.5 Nuove ipotesi sul macrotesto	127
3.6 «Un altro io un altro tu»: appunti sul problema dello sdoppiamento	129
3.7 Un soggetto in divenire	134
3.8 Le tracce di una biografia	136
4. <i>Serraglio primaverile</i>	141
4.1 La legge dell'ossimoro	141
4.2 Diramazioni tematiche e formali	142
4.3 L'organizzazione del libro: progressione e oscillazione	146
4.4 Presenze letterarie	147
4.5 <i>Nella sfera del bosco</i> : una lettura dinamica	152
4.6 Il serraglio e la camera da letto	169
5. Tra antologia e raccolta	181
5.1 <i>Una piega meraviglia</i>	181
5.2 <i>La passione della biografia</i>	185
Gli ordini del testo	197
1. Metrica	197
1.1 Costanti e varianti: la metrica fra storia e sistema	197
1.2 Episodi di regolarità	204
2. Strutture linguistico-retoriche	211
2.1 Cancellazione	212
2.2 Redistribuzione	217
2.3 Frammentazione	222
2.4 Figure del <i>pathos</i>	224
2.5 Parallelismo	226
2.6 Bipartizione testuale	228
2.7 Enfasi sulle persone grammaticali	229
2.8 Enfasi sul deittico di luogo	230
2.9 Ripetizione	231

Seconda parte

Il traduttore

1. Introduzione	239
2. Poesia in versi	245
2.1 Versificazione e rime	245
2.2 Prima lettura: Baudelaire	262
2.3 Sintassi e retorica	264
2.4 Seconda lettura: Rimbaud	274
2.5 Lessico	278
2.6 Terza lettura: Mallarmé	284
2.7 Le varianti dei <i>Sonetti</i> di Mallarmé	291
3. Poesia in prosa	297
3.1 Quarta lettura: Char	307
4. Tradurre l'informe	311

5. Un quaderno contemporaneo?	315
6. «Vitascrittura»: citazioni, interferenze e passione della biografia	323

Bibliografia

1. Opere, traduzioni e curatele di Cosimo Ortesta	351
2. Bibliografia critica su Cosimo Ortesta	357
3. Altri testi citati	362
Indice dei nomi	371

Introduzione

1. «Una sola digressione ininterrotta»

Nel verso che dà il titolo a questo libro riposa molto dell'idea di poesia di Cosimo Orteta: un discorso paradossale la cui struttura portante è digressiva, in perenne deviazione rispetto a un'ipotetica linea centrale che si dà unicamente come assenza. Il discorso non può mai enunciare direttamente il proprio oggetto (se lo fa collassa, esplode) ma è obbligato a darne conto in modi ellittici e obliqui, ricorrendo alla «mediazione protettiva dei simboli»,¹ alla frantumazione degli eventi in singoli pezzi irrelati, allo slittamento metonimico e alla sostituzione metaforica. Il centro irraggiungibile coincide, sul piano visivo, con ciò che non è possibile guardare direttamente, una luce troppo intensa per l'occhio, il quale deve ricorrere alla protezione di superfici riflettenti.² È qualcosa di sempre istante sul presente, il cui punto d'attacco può ritrovarsi in un passato lontanissimo come molto recente, oppure in un futuro imminente o sentito come tale: la sofferenza infantile, un vissuto familiare doloroso, l'esperienza del lutto, la malattia del corpo e della mente, la visione della propria morte. Ciò che hanno in comune è una consistenza precisa, quella del trauma – che è poi forse, se inteso in senso generalissimo, una forma negativa di verità – nella sua natura paradossale di oggetto refrattario a ogni presa linguistica e, proprio per questo, generatore di una mole idealmente infinita di discorsi. Il motore della poesia e insieme la sua meta è il nome che non può mai essere pronunciato, la sorgente dei desideri e delle paure più profonde e sconosciute, «l'oggetto non cercato eppure amato, del quale infine ogni poeta come ogni poema diventa semplice strumento».³

Questo volume tenta di restituire, attraverso una lettura ravvicinata della sua poesia e delle sue traduzioni, un ritratto attendibile del lavoro di Orteta.

¹ Orlando 1996 [1966], XXIV.

² Il riferimento implicito è a un noto pensiero di La Rochefoucauld («Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement»), ripreso dallo stesso Orlando (1975, 29) e infine apparso come titolo di una recente introduzione alla teoria letteraria orlandiana (Baldi 2015).

³ Orteta 1992e, che recensisce *La dama non cercata* di Giudici.

Specialmente per il poeta, tale ritratto arriva con un certo ritardo a delineare le linee principali di un'opera la cui difficoltà risiede in larga parte nella distanza tra micro e macrotesto, tra lettura sintagmatica e paradigmatica, tra evidenza dell'insieme e opacità del dettaglio. Una lettura secondo queste indicazioni certo vale per il senso complesso e disseminato di gran parte della poesia moderna, ma nel caso di Ortesta è stata forse scoraggiata dal suo esordio tardivo: un primo volume, strettamente legato alle sperimentazioni del decennio Settanta, licenziato nel 1980 da un quarantenne, quando ormai si affacciavano alla ribalta o si erano già affermati pur giovanissimi altri poeti più innovativi o di più affabile espressività. Isolamento e appartatezza del suo percorso creativo – destino del resto condiviso da altri poeti della sua generazione, ancora in gran parte da storicizzare, una generazione di mezzo tra grandi maestri del dopo-Montale e nuove teste di serie nate negli anni '50 – ne hanno sino a questo momento respinto ogni tentativo di studio monografico che tentasse di ricostruirne in un progetto complessivo, come qui si è tentato di fare, la vasta cultura, l'evoluzione dello stile e della poetica, i percorsi tematici, i rapporti tra l'opera creativa e la traduzione (ma per un lavoro a tutto tondo mancherebbe un auspicabilissimo studio dell'Ortesta critico, cui qui si accenna soltanto). Questo lavoro però non nasce nel vuoto, ma intende presentare in modo articolato un'opera la cui posizione a partire dalla metà degli anni Novanta è andata lentamente consolidandosi, raccogliendo consensi e interesse da più parti.⁴

2. Fisicità e astrazione

Si deve a uno dei suoi primissimi critici, l'anonimo prefatore di una selezione di testi pubblicati nel 1977, da identificare in Giovanni Raboni, di aver individuato da subito e lucidamente uno dei tratti fondamentali della poetica di Cosimo Ortesta:

Ortesta è [...] posseduto [...] del dèmone della descrizione fantastica dei corpi e delle loro infinitamente possibili e microscopicamente variabili relazioni reciproche nel tempo e nello spazio, nonché dal flusso incessante e al tempo stesso pietrificato dei modi d'impaginazione e delle congetture sintattiche. La serie dei riferimenti proponibili è, di conseguenza, tanto vasta quanto indefinibile: si può andare da Guittone a Ungaretti, da Góngora a Ponge, cioè

⁴ Assente da quasi tutti i profili della poesia del secondo Novecento (fanno eccezione almeno il cursorio Cucchi 1983 – va tenuto presente che Ortesta ha collaborato alla stesura di alcune voci del volume –, Raboni 2005, ma l'originale è del 1987, Bonifazi 2000 e Cortellessa 2006a), Ortesta è antologizzato in Pecora 1990, Dècina Lombardi 1992, Broggiato 1998, Lorenzini 2002, Testa 2005, Bertoni 2005, Russi-Spera-Strappini 2010, Einaudi 2014 e come traduttore in Febbraro 2019. Compare poi tra gli autori tradotti nella rassegna di «Po&sie» sulla poesia italiana contemporanea (cfr. Ortesta 2004). Un suo breve profilo autobiografico è raccolto inoltre in Piemontese 1990.

dall'una all'altra delle molte ipotesi di *scrittura in cui l'estremo della fisicità si colleghi all'estremo dell'enigma e dell'astrazione*.⁵

Specialmente nella poesia degli esordi vediamo convivere l'esattezza, la precisione anatomica, l'azione dei corpi e degli organi gli uni sugli altri con il loro congelamento in figurazioni emblematiche, tracce organiche di una «biografia come biologia»,⁶ i cui accostamenti paiono retti dalla logica onirica. Tra quelli suggeriti da Raboni un nome più degli altri attira la nostra attenzione, perché ci consente di riallacciarsi a un discorso critico particolarmente persuasivo per la poetica di Ortesta. Nella sua *Testimonianza* su Giuseppe Ungaretti,⁷ Andrea Zanzotto proponeva per la «ricerca letteraria nel nostro '900, nostro anche in senso europeo» una bipartizione tra un «polo Artaud» e un «polo Mallarmé». Dalla parte di Artaud si trova «il rifiuto quasi di uscire dalla fisicità, dalla corporeità», in modo che valga solo ciò che acquista «il peso della presenza fisica», come se «la verbalizzazione» restasse «inclusa nel punto di partenza corporeo»; dalla parte di Mallarmé è all'opposto il tentativo di «cancellare la propria corporeità spostandola tutta sul lato della dissoluzione del corporeo nel verbale», abolizione che contiene in germe la propria contraddizione, poiché porta, secondo Zanzotto, a due conseguenze, cioè «l'esplosione del testo» (il *Coup de dés*) e la «riscoperta [...] della corporeità negata» nella morte stessa dell'autore, causata da uno spasmo della laringe. La poesia di Ungaretti si muove, per il poeta di Pieve di Soligo, in questa opposizione, vale a dire in una trascendente astrazione verbale che non può però non nascere dall'aver vissuto con profondità viscerale «l'ustione traumatica», per cui la verticalità della parola è «scavata come un abisso» nel vissuto».

Il suggerimento zanzottiano è tanto più interessante per noi se pensiamo che il testo di Mallarmé in assoluto più rilevante per Ortesta è proprio l'incompiuto *Erodiade*, opera che ruota attorno alla violazione di un interdetto visivo, attraverso la quale si compie per paradosso l'esaltazione della bellezza fisica sin lì sterile del personaggio regale di Erodiade. Il culmine di quest'opera si trova infatti alla convergenza di due opposti su uno stesso punto estremo: lo sguardo di San Giovanni che vede nuda la regina adolescente nell'attimo stesso in cui viene decapitato, e realizza così l'apoteosi di quella stessa bellezza e del proprio genio, approdando ad un «gelo eterno» in cui finiscono per coincidere estasi e morte, bellezza assoluta e ingegno umano. Questa polarizzazione si realizza in Ortesta prima di tutto nel modo in cui la presenza del corpo e dei suoi risvolti

⁵ Raboni (?) 1977, 58. Corsivo mio. Il primo a suggerire l'identificazione dell'autore è Cortellessa 1999.

⁶ Raboni (?) 1977, 58.

⁷ Zanzotto 2001 [1981]. Le citazioni che seguono sono da questo testo. Proprio riguardo a Zanzotto, già Agosti 1979, 84 proponeva l'esistenza di una «funzione-Artaud».

più respingenti è sempre evocata con crudezze anche espressionistiche, ma nello stesso tempo isolata e astratta, disambientata e disorientante: dalla raccolta d'esordio, *Il bagno degli occhi*, dove la scena è spesso occupata da un corpo materno schizofrenicamente diffratto, sino alle ultime prove, dove la percezione di una senile e progressiva perdita della capacità di movimento convive con la perdita della parola.

Ungaretti è per ammissione dello stesso Ortesta uno dei poeti su di lui più influenti⁸ e Mallarmé è l'autore che più a lungo l'ha impegnato come traduttore, ma nel poemetto in prosa *La passione della biografia* – il testo a cui faceva riferimento Raboni nella pagina citata – dove più evidente è lo smembramento del corpo nei suoi organi («la passione della biografia decapitata negli organi»),⁹ è proprio il titolare dell'altro polo, Artaud, a venire allusivamente evocato. È l'Artaud recluso delle lettere di Rodez, che reclama per sé la stessa dignità dei suoi modelli, quella di chi ha dovuto «patire la propria opera prima di scriverla»,¹⁰ e che rifiuta ogni gioco linguistico che non si trovi dalla parte della vita e non trasmetta il fetore di un'esistenza di privazioni e angoscia.

«Concretezza e astrazione» è un binomio che ricorre spesso nelle pagine critiche di Ortesta e questa forte tensione porta a suggerire su un piano più generale una definizione che si attaglia anche alle sue cose ultime: Ortesta è poeta dell'ossimoro, sempre in bilico su una contraddizione non dialettica propria della scrittura, cioè il suo nascere come estensione fisica della vita e insieme essere radicalmente altro dalla vita. La sua poesia si incarica perciò del rischio di ricomporre molte antinomie apparentemente inconciliabili: tra le ragioni del corpo come entità biologica e la sua indicibilità («Lo sperma si sottrae / alle mie ricognizioni»),¹¹ tra nitidezza dell'immagine e imprevedibilità dell'insieme («ci sta una mano col cristallo rosso / colpisce la ferita fino a sciogliersi»),¹² tra dolore, paura e angoscia e loro raffreddamento estetico (si notino lessico e ordini marcati di questi versi: «Pronti a mangiarlo patiscono la sete / in piccole stanze / che per troppo amore / da decubiti restano ulcerate // artropatie alterazioni delle ossa / in trappole si arrossano di eco»);¹³ tra temporalità bloccata e mentale del trauma e cronologia della vita («Vive alle sue spalle e trema / immagine non

⁸ Ortesta 2001c alla domanda «Quali autori sono stati determinanti per il tuo lavoro?» risponde «Ungaretti e Wallace Stevens; Dino Campana e Mallarmé; Giacomo Lubrano e Samuel Beckett». Negli anni dell'università Ortesta ebbe modo di frequentare personalmente il poeta, allora docente a Roma.

⁹ Ortesta 1980a, 58.

¹⁰ Artaud 1966, 167. Su questo aspetto cfr. *infra*, pp. 41-45 e 343-44.

¹¹ Ortesta 1980a, 71.

¹² Ortesta 1980a, 42.

¹³ Ortesta 1985a, 81.

persona / perfetta obbediente / ignora i più semplici crudeli affetti / per ricordare solo pensieri»¹⁴).

3. Il senso della forma

Il senso della forma poetica di Cosimo Ortosta s'inserisce in una lunga tradizione – quella del moderno post-romantico – che fa capo a Baudelaire e da lui discende a Proust e a Beckett; il suo versante italiano comprende Campana e Ungaretti, ma anche Montale con la sua «fenomenologia del quasi perfetto» (secondo la nota definizione di Lonardi)¹⁵ e a seguire quegli autori della terza e della quarta generazione che più hanno saputo farsi campioni di una metrica libera vigilata, tra allusività tradizionale e fedeltà a misure solo interiori; è Ortosta stesso a fare i nomi di Sereni (per *Stella variabile*), di Bertolucci (per *Viaggio d'inverno* e per *La camera da letto*), di Rosselli (*Variazioni belliche*).¹⁶ La collocazione di Ortosta entro l'orizzonte della metrica libera significa anzitutto impossibilità di un riuso integrale degli istituti tradizionali, rifiuto di ogni perfetta geometria e passaggio dalla periodicità alla ricorsività.¹⁷ Come sempre è per la metrica libera non periodica, il fondamento della forma è soggettivo ed essa è essenzialmente fluida, anche in senso temporale: l'articolazione metrica non precede, nella forma di uno schema prefabbricato, l'articolazione linguistica,¹⁸ ma le è idealmente simultanea; ciò significa che la forma è calata nel tempo della scrittura, ma non per questo contingente, semmai vincolata a una necessità immanente. Artaud e Beckett hanno insegnato a Ortosta a non dimenticarsi della radice corporale dell'atto artistico, a scrivere, come lui stesso ha detto, «con il peso del corpo».¹⁹ Una precisazione però s'impone: l'oggetto poetico, oltre che

¹⁴ Ortosta 2006a, 93.

¹⁵ Lonardi 1980, 32. Per il rapporto di continuità dialettica che Montale intrattiene con le forme metriche della tradizione rinvio anche a Mazzoni 2002, 43 e a Bozzola 2006.

¹⁶ «Les grands livres de poésie du second vingtième siècle sont: *Variazioni belliche* d'Amelia Rosselli, *Viaggio d'inverno* d'Attilio Bertolucci, et *Stella variabile* de Vittorio Sereni» (Ortosta 2004, 265).

¹⁷ Menichetti (1993, 27-28) definisce la periodicità come il ritorno esattamente prevedibile degli stessi elementi e configurazioni e la ricorsività (un calco dalla *réurrence* di Paul Zumthor) come la sua variante debole, il ritorno solo tendenziale ma ancora prevedibile.

¹⁸ Questa è invece precisamente la situazione della metrica tradizionale, dove il metro come «insieme di regole-vincoli che si caratterizzano per essere preliminari o più astratti dei fatti linguistici, per precederli e insieme per determinarli» è preesistente al ritmo inteso come «il discorso nella sua enunciazione, realtà linguistica realizzata nel discorso: prosodia (regole dell'accentazione e del sillabismo), sintassi, intonazione, ma visti appunto nelle strutture versificate, cioè in rapporto a strutture prelinguistiche, scheletri formali» (Praloran 2011, 5).

¹⁹ «Beckett ho cominciato a leggerlo nei primi anni Sessanta ("Tel Quel" docebat). *Comment c'est* ha cambiato la mia vita: mi ha fatto vedere che potevo scrivere (che si può scrivere davvero) solo con tutto il corpo, con il peso del corpo. Così poi è stato con *Têtes-mortes* e *Mal vu mal dit*, che

essere un sedimento e una traccia del passaggio corporale, ne costituisce la negazione, l'alterità, in quanto concrezione oggettiva del lavoro formale e prima ancora cognitivo dell'artista.

Con Baudelaire e con Mallarmé Ortesta sembra condividere quel pregiudizio antinaturalistico che sfocia in una produzione artistica esigua, sottoposta a un controllo formale rigoroso e quasi maniacale.²⁰ Tuttavia, una forma di devozione alla vita in quanto limite inferiore della scrittura è forse rintracciabile nel rifiuto di ogni forma chiusa e specificamente del sonetto, per il quale non bastano al poeta gli esempi degli amati Lubrano e Mallarmé. Ortesta, invece, con le sue scelte formali, asserisce implicitamente la propria fedeltà all'imperfezione vitale, memore come l'amico Bertolucci (un altro lettore baudelairiano e proustiano) che «morte e perfezione sono una cosa».²¹ Il rifiuto della forma chiusa deriva a Ortesta da una cosciente e perseguita continuità con il moderno, che gli impedisce qualsiasi recupero archeologico dei metri tradizionali. Una presa di distanza dal manierismo postmoderno degli anni Ottanta, il cui valore egli pure riconosce, è inevitabile:²² del tutto incompatibili con la sensibilità che abbiamo provato a delineare sono l'assolutizzazione del momento formale, l'opzione per una forma tutta esteriore e macroscopica, esibita e umiliata nello stesso tempo, soprattutto l'inautenticità dell'espressione artistica, che si fa critica demistificante di un falso presente.

Proprio l'istanza di autenticità è invece un portato specifico della ricerca che Ortesta conduce sulla forma e attraverso di essa. Il paragone con Baudelaire si rivela ancora utile: il primato dell'artificiale e della cesellatura non coincide con la delibazione estetica di stampo parnassiano; al contrario la scrittura serba intatto il suo nucleo etico e prova a circoscrivere le fratture dell'io e i punti ciechi della sua storia attraverso la mediazione protettiva dei simboli e della stessa formalizzazione.²³ Il travaglio formale costituisce la condizione necessaria affinché

per me restano libri fondamentali, necessario correttivo alla mia insana inclinazione al lirismo» (Ortesta 2006b, 272).

²⁰ «La più intima fatale esperienza che si ripeta nel mondo di Baudelaire è il rifiuto d'una immediatezza vitale che s'imporrebbe proprio in quanto tale, in quanto primaria e spontanea, ma a cui è impossibile abbandonarsi senza temere di doverla vivere come male e degradazione. Invece tutto ciò che è mediato e artificiale sembra al riparo da questo rischio nella misura stessa in cui è difficile da raggiungere, miracoloso e precario. Ai primordi di questo mondo sembra essersi consumato un dissidio tra natura e valore, o addirittura tra realtà e valore, per cui tutto ciò che è naturale e reale non potrà mai essere valido e meritorio [...]» (Orlando 1996 [1966], XXIII; sulle conseguenze di simili presupposti in termini di capacità produttiva e stile cfr. Ivi, XVIII).

²¹ Bertolucci 1951, 959.

²² «La meilleure poésie italienne contemporaine est caractérisée par une évolution maniériste que représentent bien deux livres, parus respectivement en 1978 (*Il galateo in bosco* de Zanzotto) et en 1980 (*Ora serrata retinae* de Magrelli)» (Ortesta 2004, 265).

²³ «Certo la posizione di Baudelaire rispetto alla cosiddetta "arte per l'arte" va assai sfumata; [...] soprattutto per il fortissimo nerbo morale e umano della sua poesia, che lo differenzia oltre

il vissuto individuale possa svelare l'universale, ovvero la vita di tutti che ne costituisce il fondo; il lavoro della scrittura pone il vissuto alla giusta distanza, quella che lo rende partecipabile, a patto però che il lettore sia disposto a uno speculare lavoro di oltrepassamento, ad attraversare strati e superare resistenze.²⁴ La scrittura poetica di Ortesta è una scrittura dell'«impatto crudele»,²⁵ per la quale il dolore reale è tanto la scaturigine dell'atto comunicativo quanto l'effetto che esso vuole produrre nel lettore; lacune e sconnessioni della forma manifestano il pulsare doloroso degli strati più profondi del sé e il messaggio punta a «incunearsi [...] al di là dello scudo protettivo dell'interlocutore, nelle zone più fonde».²⁶ Ciò che la forma poetica trasforma è un “contenuto” sentito come autentico, urgente, decisivo per il soggetto e per la sua salute; a monte del lavoro formale si colloca la necessità etica di addomesticare il trauma e farlo oggetto di un sapere interlocutorio, forse anche precario, ma condivisibile.

Coerente con una simile concezione è l'attrazione di Ortesta non solo per l'oggetto artistico compiuto, ma accanto a esso per i documenti biografici e finanche clinici che lo circondano e per i materiali preparatori che lo precedono. Scrittura privata e scrittura artistica incompiuta e provvisoria rappresentano il limite concreto dell'oggetto d'arte verbale, ciò che lo rende possibile e al tempo stesso ciò che lo nega, che ne mostra la fragilità, rimandando direttamente a quella vita che così faticosamente è messa in forma attraverso un estenuante travaglio mentale e materiale. Ecco allora la passione di Ortesta per le lettere (di Baudelaire e di Artaud), per gli abbozzi più o meno avanzati di opere rimaste incompiute per la sopraggiunta morte dell'artista o per la sua impossibilità di portarle a termine (gli aforismi kafkiani di Zürau e i foglietti del progetto *Pour un tombeau d'Anatole* di Mallarmé), infine per la trascrizione – purtroppo infedele e tendenziosa – dell'eloquio del poeta-paziente Dino Campana.

4. Un'irresistibile salute precaria

Lavoro, fatica, travaglio: un'immensa mole di energia è spesa dal poeta per dar forma alla vita, e specialmente a quegli aspetti di essa che, in virtù della loro

ogni dire da un Gautier o dai Parnassiani. Si tratta comunque d'una moralità e d'una umanità attingibili soltanto entro la dimensione propria dell'oggetto estetico, il quale tende a chiudersi, a costituirsi come un piccolo mondo a sé, mai riducibile a un commento eloquente ma tendenzioso ai fatti e ai problemi del mondo reale» (Orlando 1996 [1966], XIX).

²⁴ Qui parafraso Cortellessa 2013, un saggio a cui molto devono le considerazioni svolte in questo paragrafo. La distinzione tra la vita dello scrittore e la vita di tutti che in quella scorre – il vero oggetto del suo lavoro – proviene da un passaggio dell'*Abbecedario* deleuziano (Deleuze 2005 [1996]).

²⁵ Pasi 1998, 15.

²⁶ *Ibid.*

natura patogena e traumatica, ossessiva e dolorosa, più oppongono resistenza a un simile processo di distacco e filtraggio. La qualità negativa di tale materia vitale potrebbe dar luogo a un equivoco, per cui va subito chiarito che un'opera come quella di Ortesta – e con essa quella di molti degli autori da lui tradotti e assimilati, da Baudelaire a Mallarmé, da Bertolucci a Rosselli – non è la manifestazione verbale di una patologia e non si presta ad alcuna interpretazione patologizzante, bensì l'esatto contrario. Lo sapeva benissimo Charles Mauron, che ascoltiamo nei panni del critico letterario psicanalitico dell'opera di Mallarmé: «Le médecin tente toujours de dépasser le symptôme, mais quand le symptôme est devenu une œuvre d'art, lui seul importe; c'est de lui qu'on part, vers lui qu'on retourne».²⁷ Nel suo tentativo di cogliere il fondo oscuro della creazione mallarmeana, da lui identificato nel doppio lutto sovrapposto per la morte della madre e della sorella, Mauron non ha dubbi nel delimitare il ruolo che in poesia gioca l'ossessione inconscia:

Il s'agit non point d'un centre de création, mais d'un poids, d'une attache, d'un enracinement. A partir de ce point, la liberté doit être conquise vers le haut. L'obsession de la mère et de la sœur mortes ne suscite pas l'œuvre de Mallarmé, elle ne l'explique pas non plus, elle la détermine; elle la fixe par le bas.²⁸

Alle distinzioni di Mauron può essere accostato il primo capitolo di *Critique et clinique* di Gilles Deleuze, *La littérature et la vie*, nel quale il filosofo evoca, tra gli altri, il nome di Antonin Artaud, di cui Ortesta si pone in questo frangente come perfetto erede:

Non si scrive con le proprie nevrosi. La nevrosi, la psicosi non sono passaggi di vita, ma stati in cui si cade quando il processo è interrotto, impedito, chiuso. La malattia non è processo, ma arresto del processo, come nel "caso Nietzsche". Così lo scrittore in quanto tale non è malato, ma piuttosto medico, medico di se stesso e del mondo. Il mondo è l'insieme dei sintomi di una malattia che coincide con l'uomo. La letteratura appare allora come un'impresa di salute: non che lo scrittore abbia necessariamente una salute vigorosa (ci sarebbe a questo proposito la stessa ambiguità dell'atletica), ma gode di *un'irresistibile salute precaria* che deriva dall'aver visto e sentito cose troppo grandi, troppo forti per lui, irrespirabili, il cui passaggio lo sfinisce, ma gli apre dei divenire che una buona salute dominante renderebbe impossibili. Da quel che ha visto e sentito, lo scrittore torna con gli occhi rossi, i timpani perforati.²⁹

Lo scrittore, o almeno un certo tipo di scrittore moderno, si inoltra sotto terra, giungendo a esplorare profondità normalmente precluse agli altri uomini (anche nel senso che, per coloro che vi si inoltrano, l'esito previsto è quello della perdita di sé, del ritorno divenuto impossibile). Per Mauron egli si identi-

²⁷ Mauron 1968b [1950], 38.

²⁸ Ivi, 196.

²⁹ Deleuze 1996 [1993], 16.

fica nella figura mitica di Orfeo, capace di tornare in superficie per fare dono a chi lo ascolterà della propria inaudita esperienza.³⁰ L'irresistibile salute precaria dello scrittore consiste allora non nell'essere sano, ma nella capacità di tradurre la malattia nell'opera, riuscendo a non subirla fino a in fondo, a non farsene sconfiggere. Poesia è ciò che di una materia vitale oscura e indecifrabile riesce a trasformarsi in parola, guadagnandosi l'accesso all'esistenza in un altro dominio dell'essere. La vita coincide invece negativamente con il dolore reale del corpo e della mente e con l'evenienza della morte, forza violenta che rischia in ogni momento di consegnare il discorso dell'io alla malattia o di ammutolirlo.

Il dono esperienziale che lo scrittore risorto fa ai suoi lettori, dunque in potenza all'intero corpo sociale, ci induce a richiamare nel discorso il pensiero etnologico di Ernesto de Martino, della cui distinzione concettuale tra apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche intendiamo fare tesoro in questa sede.³¹ È infatti possibile, in virtù di una generalizzazione si spera non eccessivamente indebita, intendere la risposta poetica di Ortesta e dei suoi modelli al trauma come, demartinianamente, reazione culturale e *non* psicopatologica a un contenuto traumatico. La poesia ortestiana, con la sua messa in scena di un anonimo vissuto sofferente, non è allora soltanto un'impresa di salute individuale, ma funziona come un dispositivo mitico-rituale, che riduce in una forma codificata il negativo offrendo alla comunità (dei lettori) la propria momentanea vittoria contro il caos, che diviene possibilità di salute collettiva.

Discorso del poeta e discorso del folle, salute e malattia. Ortesta è attratto pericolosamente dalla zona in cui tali separazioni si producono per poi collassare di nuovo: si spiega così il richiamo esercitato su di lui dalle esperienze di Artaud e di Campana, nel cui discorso non è sempre possibile cogliere il punto esatto in cui la figuraltà poetica si distacca dall'eloquio psicotico o all'inverso quello in cui quest'ultimo prende il sopravvento. In autori come gli amatissimi Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Bertolucci e Rosselli, egli può invece ritrovare

³⁰ Intitolato a *Orphée* è l'ottavo e ultimo capitolo del già citato Mauron 1968b [1950].

³¹ La distinzione dà il titolo a de Martino 1964, ovvero il principale e più noto tra gli interventi nei quali l'etnologo anticipa il progetto di ricerca sulle apocalissi poi confluito nel postumo *La fine del mondo* (de Martino 2019 [1977]). «Le apocalissi culturali, nella loro connotazione più generale, sono manifestazioni di vita culturale che coinvolgono, nell'ambito di una determinata cultura e di un particolare condizionamento storico, il tema della fine del mondo attuale, quale che sia poi il modo col quale viene concretamente vissuta e rappresentata» (de Martino 1964, 105). Per de Martino tanto il dispositivo mitico-rituale quanto l'arte sono tecniche culturali di gestione del rischio apocalittico, con le quali contrastano i documenti clinici dell'apocalisse psicopatologica, ossia le testimonianze dei vissuti psicotici. Di molte delle idee esposte in questo paragrafo, in particolare per quanto concerne la possibilità di una connessione concettuale tra Deleuze e de Martino, sono debitore a una comunicazione ancora inedita di Maririta Guerbo, *In bilico tra trascendenza e follia: Ernesto de Martino e le scritture della fine del mondo*, pronunciata l'8 maggio 2019 in occasione del seminario *Pratiche di immanenza* (Università della Calabria), il cui testo ho potuto leggere e discutere con l'autrice.

l'essenza di quel precario riscatto della sofferenza vissuta che la poesia rappresenta.

5. Letteratura, vita, biografia

In uno dei saggi più importanti dedicati a Cosimo Ortista, Vitaniello Bonito ha richiamato l'attenzione su un fenomeno peculiare, la cui presenza si fa chiara a partire da *La nera costanza*, vale a dire la capacità di Ortista di "ricantare", riadattandole al proprio discorso, parole provenienti da un notevole ventaglio di fonti.³² È opportuno evidenziare e subito sventare il rischio che una poesia così riccamente attraversata dalla parola altrui venga interpretata come esercitazione a freddo e omaggio metaletterario, compiuto per puro gusto citazionistico, come riduzione a repertorio di una tradizione da catalogare (non paragonabile insomma a quanto negli stessi anni fa Patrizia Valduga nella *Tentazione*). A partire dagli anni Novanta, molti dei riferimenti sono dichiarati attraverso dediche e addirittura, nel caso di un omaggio a Giudici, l'intento di celebrare l'amico è risolto in un'esplicita poesia-centone,³³ ma anche in questi casi la sovrapposizione di un'altra voce alla propria andrà interpretata piuttosto come un modo del riconoscimento di se stesso. Come scrive Bonito: «La svolta sta nella scelta del tema portato dagli architesti; nel paesaggio inseguito lucidamente e di volta in volta verificato come omogeneo a quello che deve accoglierlo».³⁴ La convergenza tra la parola letta e l'attualità dei percorsi mentali della propria scrittura si realizza sempre attraverso il reperimento di «termini-guida»³⁵ e di temi sovrapponibili ai propri, e sembra consentire a Ortista di accedere, con la mediazione di una parola altrui, a profondità di sé cui prima non era possibile giungere, quasi che la voce dell'altro aprisse una breccia verso l'abisso in cui i traumi hanno lasciato le loro ferite, depositato i loro sedimenti, e riuscisse a dare corpo a pensieri sino a quel momento non pensabili: contenuti dolorosi che possono essere espressi, sia pure imperfettamente, in parole che attingono a una verità che diviene così comunicabile.

Se intendiamo in questo modo le sue scritture di secondo grado, appare poco produttiva nel caso di Ortista una definizione spesso adottata per questo genere di operazioni, quella di "manierismo", che merita però di essere brevemente discussa. È infatti lo stesso Ortista ad adottare questa categoria per riferirsi a due

³² Bonito 1996a, in part. le pp. 36-71. I pochi ampliamenti del repertorio dei testi citati e riscritti che qui siamo riusciti a proporre sono profondamente debitori di questa prima impostazione del problema.

³³ Cfr. *infra*, pp. 334-39. Già in parte diverso quel che accade di lì a poco con Bertolucci nella sezione conclusiva di *Serraglio primaverile*, cfr. *infra*, pp. 147-52 e 169-80.

³⁴ Bonito 1996a, 56.

³⁵ *Ivi*, 40.

strade della poesia italiana contemporanea, esemplificate con *Il galateo in bosco* e *Ora serrata retinae*.³⁶ Per Zanzotto il riferimento sarà alla letteratissima sperimentazione neometrica dell'*Ipersonetto*, mentre nel caso di Magrelli possiamo supporre che il manierismo consista piuttosto nella medietà linguistica, nella compostezza aforistica dei suoi congegni di pensiero, nell'«uniformità e fluidità metrica»,³⁷ forme che Raboni, ma parlando di *Nature e venature*, riconduceva a un nuovo «ritorno all'ordine» deliberatamente postmoderno e antisperimentale.³⁸ Pur riferendosi ad essi come ad esempi della maggiore poesia a lui contemporanea, essi rappresentano modelli non validi per Ortesta, i cui percorsi creativi non rispondono ad alcuna imposizione dall'esterno di obblighi formali, né a strutture di pensiero aforistiche sintatticamente e linguisticamente composte.

Si potrebbe però con cautela chiamare in causa una delle più interessanti interpretazioni del manierismo inteso come fenomeno psicopatologico, quella di Ludwig Binswanger. Nel suo *Tre forme di esistenza mancata*,³⁹ Binswanger mostra come di fronte all'angosciante minaccia dell'alienazione psicotica si possa trovare una protezione all'integrità dell'io minacciato di cadere in pezzi nell'applicazione di un cerimoniale di comportamento derivato da un modello esterno. Tale imitazione affettata fornirebbe al soggetto la precaria stabilità che gli occorre per sopravvivere, ma a costo di costringerlo in una rete di vezzi e gesti superficiali. Ciò che di questo modello si può avvicinare ad Ortesta (e che certo potrebbe averlo affascinato)⁴⁰ è l'analisi che Binswanger compie delle forme espressive degli individui che presentano questa sintomatologia, accostandole ai meccanismi del manierismo artistico e verbale come fenomeno storico. Nei discorsi dei suoi pazienti che attraverso l'imitazione riescono a difendere il proprio io dietro un'esistenza vicaria e mascherata (quello che nei termini di Laing chiameremmo un «falso io»),⁴¹ lo psichiatra svizzero individua alcune costellazioni metaforiche (il freddo, la costrizione, l'impossibilità di movimento, lo scudo e gli strumenti difensivi) e alcune caratteristiche formali (sintassi complessa, ridondante o scorciata, ordini marcati e artificiosi delle parole) che forniscono un quadro che ben si attaglia alla chiusura protettiva di fronte alla vita che la scrittura rappresenta per il soggetto della poesia di Ortesta.

Eppure, proprio dove Ortesta ricalca le parole di altri testi ridettandole e ricomponendole secondo strutture nuove e proprie, egli non si rivolge a un mo-

³⁶ Ortesta 2004, 265, riportato *supra*, p. 14.

³⁷ Afribo 2007, 34, ma fondamentale tutto il profilo alle pp. 31-62.

³⁸ Raboni 2005, 374-76.

³⁹ Binswanger 1992 [1956], in part. 123-234.

⁴⁰ Il problema dei meccanismi di difesa di fronte alla psicosi, anche di tipo imitativo e manieristico, è al centro dell'*Io diviso* di Ronald Laing (Laing 1969 [1959]), un altro psichiatra di orientamento esistenziale ben familiare al primo Ortesta critico di Dino Campana, vedi *infra*.

⁴¹ Laing 1969 [1959].

dello del tutto estraneo e solo esteriore, ma a ciò che può riconoscere come coerente col proprio progetto esistenziale. Questa selettività implica un io dalla coscienza di sé più forte, meno a rischio di crollo, mentre proprio nei primi testi, improntati a una sorta di riproduzione difensiva e magico-esorcistica di moduli linguistici psicotici, le presenze intertestuali sono meno ricche. Certo, almeno in parte si tratta di un meccanismo di difesa e di nascondimento che ricopre e ingabbia un contenuto penoso, ma la sua funzione è soprattutto quella di riconoscere una veste verbale capace di accompagnare l'emersione dei pensieri da uno strato più profondo. Soprattutto, la comunità di autori a cui si rivolge è molto precisa, e si costruisce progressivamente sui punti di tangenza del lutto, dell'amore distruttivo, della malattia fisica e mentale, dell'invecchiamento: sono modelli letterari e biografici, e tale coppia è quasi sempre inscindibile. Questo meccanismo, che inizia a operare a partire dalla *Nera costanza*, si distingue dall'interpretazione patologica del manierismo, e ancor più dalle interpretazioni storico-artistiche correnti del fenomeno, inteso sia come esplorazione dei luoghi più retoricamente accusati della tradizione, sia come imposizione virtuosistica di costrizioni formali. Il Manierismo non è del resto l'epoca d'elezione di Ortesta; lo attrae invece la violenta evidenza metaforica del Barocco, il Barocco lugubre e tardo di Giacomo Lubrano, che nei trenta sonetti dedicati al «verme setajuolo» getta uno sguardo verso la vita umana che ne cataloga e conserva, raggelando, le miserie. Il baco da seta diviene così per Ortesta perfetta allegoria del poeta, che trae la propria materia da sé e dal proprio dolore, facendo della scrittura poetica un'operazione fisica in cui la mente non è separabile dal corpo, la parola non può essere del tutto altro dalla vita.⁴²

6. Poesia ed esorcismo

Nello sviluppo dell'opera ortestiana possiamo individuare alcune forme del negativo particolarmente pressanti e spaventose, che la poesia si incarica di attenuare e rendere sopportabili, proteggendo l'io – e il lettore – dal loro scatenamento diretto. Per la prima fase, che arriva fino alla pubblicazione del *Bagno degli occhi*, la più utile guida per comprendere le sue modalità compositive e il loro significato complessivo è senz'altro il saggio su Dino Campana che fa da postfazione alla ristampa della *Vita non romanziata di Dino Campana* di Carlo Pariani, saggio fortemente influenzato dall'atteggiamento "antipsichiatrico" di Ronald Laing e dai suoi tentativi di comprendere l'espressività psicotica e il legame tra la psicosi e gli stadi di dissociazione schizoide che la precedono.⁴³ La

⁴² Su Lubrano cfr. Ortesta 1977b, 1980c, 1988b.

⁴³ Laing 1969 [1959] vi è spesso citato.

visionarietà di Campana viene interpretata, partendo da queste premesse, come la registrazione della realtà scissa di un io al limite dell'alienazione, un io che sente la propria mancanza di centro:

la spersonalizzazione dell'io si attua con tecniche tanto più rigorose quanto più si fa presente nello scrittore la minaccia della perdita dell'essere e quanto più consapevole diventa il bisogno di difesa da quella minaccia. Chi scrive sceglie di cadere in uno stato di non-essere di cui si appropria attribuendogli tutti i caratteri del gioco e della finzione.⁴⁴

In quest'ottica, anche il processo di scomposizione sintattica che Ortesta mette in opera nelle poesie coeve pare rispondere alla stessa finalità di scongiurare la paura dello sprofondamento nella follia. Ciò che egli realizza è un processo di *dérèglement* che a tratti sembra far spazio, attraverso la logica onirico-associativa, ai contorni del rimosso, ma che prima di tutto attua un processo rituale ed esorcistico attraverso il quale la mimesi di procedimenti linguistici schizoidi o propriamente psicotici garantisca magicamente una qualche integrità del soggetto. Nella prima raccolta e specialmente nella forma dilatata e accumulativa del poemetto in prosa che ne occupa il centro è come se si riproducesse una mancanza di riferimenti spaziotemporali: azioni, organi del corpo e immagini sono proiettati su uno schermo bidimensionale schiacciato sul presente assoluto dell'inconscio. È invece nella *Nera costanza* che cominciano ad affacciarsi più nitidamente le coordinate degli eventi, e si sviluppano il senso del tempo e della profondità. Nelle sue lezioni sullo *Spazio mentale*, lo psichiatra Salomon Resnik mostra come nelle psicosi la distinzione tra lo spazio e il tempo possa non essere chiara,⁴⁵ e descrive la mente dello psicotico come uno spazio piatto, incapace di contenere il pensiero e di concepire la totalità dell'io in relazione al corpo, poiché tale comprensione implica un posizionamento temporale e spaziale che può svilupparsi solo con una percezione tridimensionale della propria interiorità.⁴⁶ Questa prima evoluzione della poesia ortestiana sembra così indicare che almeno in parte è scongiurata la paura della malattia mentale, ma con essa non viene meno la funzione esorcistica della poesia. Nella seconda raccolta infatti è la morte, insieme all'eros, ad assumere prepotentemente

⁴⁴ Ortesta 1978a, 140. Cfr. Ivi, 47: «Quando anche il linguaggio degli organi non sarà più possibile, perché gli organi stessi saranno stati invasi da una volontà totalmente estranea alle intenzioni dell'io, allora si entrerà in un regno più arretrato, più sotterraneo della vita: quello del linguaggio della "macchina" degli schizofrenici».

⁴⁵ Resnik 1990, 80 mostra come in un paziente schizofrenico «il tempo si sia spazializzato».

⁴⁶ Cfr. Ivi, 20: «Accettare l'idea di corpo significa assumere i suoi confini, dare limiti allo spazio di vita, quindi assumere il muro del tempo finale: vivere è un modo di assumere il fluire del tempo, e quindi il divenire, come finitudine»; 25: «Lo spazio mentale, l'interiorità, può però esistere solo se il mondo interno è percepito come volume. Lo psicotico vive spesso in un mondo appiattito, senza rilievi né spazio per pensare».

il centro della scena. Stando a un'intervista del 1986 la "nera costanza" altro non sarebbe che la freudiana pulsione di morte,⁴⁷ e l'esergo lucreziano del primo testo ci pone già in questa prospettiva di minaccioso ritorno dell'organico all'inorganico.⁴⁸ Da questa morte come pulsione che minaccia costantemente il corpo, sembra avvenire poi un ulteriore graduale passaggio, evidente all'altezza del *Serraglio primaverile*: quello alla comprensione della propria morte, intesa in senso heideggeriano come orizzonte inevitabile della vicenda esistenziale di un io che tenta di situarsi entro il passare del tempo. In questa nuova stagione alcuni testi guadagnano una più chiara scansione sintattica e una minore vaghezza referenziale; il poeta è più disponibile a svelare le proprie fonti, i propri omaggi, mostrando nel complesso una maggiore capacità di oggettivare i propri limiti e le proprie contraddizioni. Ciò che ne consegue è che l'io non vive più solo nel tempo regressivo, continuamente risospinto all'indietro dall'*istigazione dolorosa*⁴⁹ a ripercorrere i propri traumi, ma rivela anche la ricerca di nuove temporalità esistenziali e umane, fatte di giorni che si susseguono e di attimi vivamente presenti.

L'accoglimento di questo tempo più umano (il cui paradigma è *La camera da letto* di Bertolucci) è però preceduto e accompagnato dalla sempre maggiore concentrazione sui testi che riguardano la vecchiaia, con il suo portato di disfacimento corporeo, malattia, perdita del movimento e della parola (Ortesta traduce infatti testi come *Les voisinages de Van Gogh* di René Char e *Un homme qui vieillit* di Jaccottet), e sui testi conclusi nei momenti terminali della vita degli scrittori, come i sonetti ultimi di Hopkins e la *Recherche* di Proust (cui dedica un testo rispettivamente nel *Serraglio primaverile* e nella *Passione della biografia*). Certo però, assumere la morte in questo senso non indica una sua stoica accettazione; anzi, nell'intervista rilasciata al «Verri» nel 2001, Ortesta dichiara che scrive poesia «forse per dilazionare la morte».⁵⁰ La poesia, come scrive recensendo *Aurore d'autunno* di Stevens, assumerà piuttosto la funzione di ricondurre «la morte entro i limiti del reale» e di «superare la frattura tra mente e materia [...] rendendo tollerabile il non-umano».⁵¹ Riassumendo questa scansione (la cui brevità tradisce la graduale compenetrazione delle diverse fasi), la poesia è luogo di esperienza del limite, di esplorazione delle fobie più cupe e più profondamente radicate, di cui si cerca di compiere attraverso l'elaborazione verbale un esorcistico e difensivo addomesticamento. La poesia deve dire l'indicibile

⁴⁷ Cfr. D'Orrico 1986.

⁴⁸ «Denique saepe hominem paulatim cernimus ire / et membratim vitalem deperdere sensum», Lucrezio, *De rerum natura* III 526-27, citato in Ortesta 1985a, 13 (su questo vedi *infra*, p. 81). Per la pulsione di morte, il riferimento è a Freud 1920.

⁴⁹ Vedi *infra*, pp. 85-90.

⁵⁰ Ortesta 2001c.

⁵¹ Ortesta 1992f.

unendo corpo e mente, concretezza e astrazione, in un punto di sintesi sempre parziale, pronunciato da un soggetto in pericolo, assediato ora dalla minaccia dello spossessamento dell'alienazione mentale e della follia, ora dai limiti del corpo, sempre pronto a manifestarsi nella forma della paralisi e dell'afasia. Infine, l'inesorabile progredire dell'invecchiamento, la morte portata nella vita, mette il poeta di fronte alla necessità di liberarsi dalla difesa dal mondo in cui sino a quel momento aveva consistito la poesia. Una liberazione che coinciderà dunque con un'aspirazione a un silenzio mai perfettamente raggiungibile.

7. Le raccolte poetiche

Gli esordi di Ortesta su rivista («Carte segrete», 1975; «Quaderni della Fenice», 1977; «Niebo», 1978) e in volume (*Il bagno degli occhi*, 1980) sono all'insegna di un forte sperimentalismo, secondo l'idea che sia possibile attingere direttamente una verità dolorosa rompendo le strutture linguistiche. Lacerti di sofferenza infantile e dolore familiare, accomunati dalla presenza inaggrirabile della madre e resi rigorosamente anonimi, trovano spazio in una poesia che mima il caos percettivo e cognitivo di una mente turbata per esorcizzarlo, o almeno scongiurarne gli esiti più distruttivi. I procedimenti sono quello campaniano della schizofrenia simulata e quello mallarmeano, ma portato all'estremo, che consiste nell'introyettare la logica dell'inconscio nel discorso poetico, in modo tale che esso possa assumere la funzione liberatoria e rammemorante del sogno.

Già nel primo libro però, che in parte si distacca dalle prove del 1975-78, s'inizia a intravedere una seconda possibilità di declinare il rapporto tra oggetto del discorso e suo accoglimento nel testo. La strada è quella, per usare un sintagma dello stesso Ortesta, dell'«atroce precisione»: un'articolazione sintattico-semantica netta e rigorosa che mira a restituire in forme composte una possibilità di senso, sfruttando il potere della formalizzazione per contenere e disciplinare l'ammasso delle emozioni e dei ricordi. Non si tratta, beninteso, di una rinuncia assoluta alle risorse dell'ambiguità semantica e all'inoculazione di disordine nell'organismo poetico, bensì di un riequilibrio tra disordine e ordine che favorisce quest'ultimo. Vi possiamo scorgere la temporanea revoca dell'approccio frontale nei confronti dell'indicibile – con annesso inevitabile cedimento della *langue* – e una maggiore fiducia nelle possibilità tradizionalmente concesse alla lingua poetica di avvicinare l'indistinto, l'indifferenziato, il caotico e di evocarne la distruttività riuscendo però a contenerlo entro le maglie di un discorso codificato e condivisibile. Questo passaggio a una dizione più chiara (e la connessa apertura di credito verso il lettore) trova sbocco nel secondo libro, *La nera costanza* (1985), che coincide poi con il momento in cui temi e forme della poesia ortestiana trovano un assetto meno provvisorio. La scelta in favore di una più

piena dicibilità si lega a uno spostamento tematico: dal nodo materno infantile a un rapporto amoroso squilibrato e ambivalente, dal trauma affettivo originario alla morte; e con una prima rimeditazione del compito della poesia: come già anticipato, non più la frontalità dello choc riattualizzato, ma un approccio indiretto, mediato da una grande distanza, che consente una più composta e risolta messa in forma del dolore. La distanza è quella del soggetto da sé stesso e dal proprio vissuto, ma anche quella che lo stesso lavoro di formalizzazione sa imporre: la poesia possiede l'esattezza cerimoniale del rito ed è fatta della stessa sostanza dei fossili; al lettore è richiesto di usare a fondo l'immaginazione per ricostruire nella propria mente la vita e il movimento di cui il fossile conserva la traccia pietrificata.

I percorsi aperti dalla *Costanza* comportano un'immediata espansione: si apre con il terzo libro, *Nel progetto di un freddo perenne* (1989), la tappa più problematica dell'itinerario ortestiano, dove le stesse ragioni della poesia e del suo agente sono messe alla prova. Il *Progetto* esamina la relazione tra l'io lirico e la fluttuante ma insormontabile presenza femminile ponendo domande radicali: l'ambivalenza non riguarda più soltanto la relazione ma investe entrambi i soggetti coinvolti in essa traducendosi in conflittualità interna dell'io e misteriosa duplicità di lei. La poesia accresce la propria componente drammatica e polifonica e sembra voler ricavare nelle sue architetture simboliche uno spazio inedito ancorché problematico per il realismo. Nel *Progetto* la contraddittorietà del soggetto cresce a dismisura e trascina con sé la messa in questione della stessa poesia: nell'atteggiamento rinunciatario e autoprotettivo dell'io si fa strada una sete di vita che, se non è inedita, trova ora piena espressione; le necessità di difesa e depotenziamento che animano la poesia sono messe in crisi e di quest'ultima appare la natura falsificante e oppressiva.

Spetta al libro successivo, *Serraglio primaverile* (1999), condurre tali interrogativi alla loro forma estrema e definitiva. La sua qualità essenziale è forse da ritrovare nella *tardività* di cui hanno discusso Adorno e Said:⁵² chi scrive è assediato dalla morte e la poesia appare caratterizzata da un connubio di soggezione al tempo vitale e torsione autoriflessiva. L'inchiesta sulla senilità e sulla morte reale dello scrivente s'intreccia con i quesiti sorti in precedenza, animando di nuova urgenza il problematico rapporto fra vita e poesia, fra rinuncia e protezione. In quella che in fin dei conti appare come una grande operazione di bilancio, la tematizzazione critica della poesia convive, sul piano dell'*inventio*, con l'attenzione al passaggio temporale, alla vita-morte che è tutt'altra cosa dal-

⁵² Cfr. Said 2009 [2006]. Della categoria di *late style*, col quale Said traduce l'adorniano *Spätstil* in origine adottato per designare le peculiarità stilistiche dell'ultimo Beethoven, esiste un'applicazione alla poesia italiana del Novecento (Lenzini 2008).

la «mai vita perfetta»⁵³ di chi simula la vita con la poesia. Sul piano delle forme, all'accresciuta compostezza classica di alcune parti e alla gestione codificata del *pathos* fanno da contraltare quei punti – pochi ma significativi – in cui il discorso si mostra irrisolto, lacunoso, sospeso; dal lato dell'essenzialità è invece da porre la predilezione per le testure brevi e concentrate, e non mancano nel libro forti accenti di realismo quotidiano, nei quali pare sciogliersi il comunque persistente simbolismo astratto.

Contemporanea alla composizione del *Serraglio* e coerente con l'atteggiamento retrospettivo e autocritico che informa quest'ultimo è la pubblicazione di una scelta antologica del ventennio 1980-1999, *Una piega meraviglia* (1999). Dai suoi equilibri interni traspare chiaramente quale sia, a quest'altezza, il giudizio dell'autore sui propri esordi: una cesura netta separa *Il bagno degli occhi* dai libri successivi, cosicché *La nera costanza* viene a costituire di fatto una seconda, più sicura partenza. Più importante ancora è però l'atteggiamento severamente attualizzante con il quale Ortesta passa al setaccio la propria storia di scrittore per conservarne solo la materia più fina: pochissimo si salva. Una simile postura trova conferma nel successivo *La passione della biografia* (2006), del quale spicca la natura ibrida, stavolta davvero testamentaria – fin dal titolo che richiama, dichiarandolo attuale, quello dell'esordio (1975) –, tra ricapitolazione antologica e ulteriore continuazione di un percorso. L'autore afferma con questo libro “mi-sto” il carattere fatale e inevitabile della propria vicenda poetica, fedelmente devota a una scrittura del dolore umano impersonale perché di tutti, e ne conclude il percorso mettendo in scena lo spegnimento della propria voce in una luce di crepuscolo che annuncia la fine della scrittura e della vita.

8. Traduzione e riscrittura

Pur non essendo francesista di formazione, Cosimo Ortesta è stato un traduttore di assoluto rilievo per quantità, qualità e continuità, tanto che a fronte di sei raccolte di versi (contando anche le autoantologie) sono ben quindici i volumi integralmente o parzialmente tradotti e curati. Restringendo il discorso alla sola traduzione poetica, gli autori a cui si è dedicato si situano soprattutto agli albori della lirica moderna (Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé), mentre sono meno frequenti le incursioni nel contemporaneo: solo un volume, da Char, e pochi testi dispersi, in particolare da Jaccottet. L'opera di traduzione accompagna lo sviluppo della poesia in maniera determinante e, nonostante si tratti per la maggior parte di traduzioni “col testo a fronte” realizzate per precise occasioni editoriali, si segnala una notevole osmosi tra creazione artistica e traduzione:

⁵³ Ortesta 1999a, 95.

prima di tutto al livello delle soluzioni metriche (un verso traduttivo alinearne con varie forme di aggancio allusivo alla metrica tradizionale e macchie di locale ricorsività), ma poi anche nel ventaglio dei motivi che spesso trascinano con sé lessico e immagini provenienti dai testi tradotti. Nel suo lavoro sui testi è sempre altissima la cura per la trama fonica e la precisione lessicale, ma è soprattutto nella sintassi e nell'ordine delle parole che la sua voce si rende riconoscibile. Quando traduce, Ortesta sa equilibrare la comprensione del testo nel suo complesso con la sua scomposizione in strutture molecolari, e pare intenzionato a ricomporre e ricreare attivamente le partiture retoriche dei testi suggerendone nel contempo, mediante localizzati chiarimenti della sintassi, la propria interpretazione. Ortesta è inoltre un traduttore che risolve la sua idea di traduzione per intero nella pratica, dedicando alle proprie operazioni traduttive poche decine di righe in tutta la sua carriera. In linea con la propria poetica è poi l'interesse che da critico e traduttore egli dimostra per la relazione tra arte e biografia. Esemplare è il caso del suo rapporto con Baudelaire, la cui conoscenza approfondita si concreta nella traduzione di una selezione delle *Lettere alla madre* che precede di dieci anni quella dei *Fiori del male*, ma il fruttuoso accostamento di vita e scrittura – evidente nei testi e negli apparati che accompagnano i volumi usciti per le sue cure – vale anche per gli autori il cui io lirico pare sempre più distante e irriducibile all'individuo empirico.

Proprio alla capacità di mediare e trasmettere un testo da un'altra lingua attraverso la sua analitica scomposizione andrà accostata la tendenza già segnalata allo smontaggio mentale delle sue letture e alla loro riapparizione come parte delle proprie poesie: possiamo interpretarli come modi simmetrici, speculari, (uno intenzionale, l'altro in una certa misura subito) di mescolare la voce altrui alla propria. Come già detto, Bonito ha riconosciuto nella *Nera costanza* e in *Nel progetto di un freddo perenne* una fitta rete di riprese. Le fonti di queste riemersioni sono in un caso saggistiche (Paolo Rossi, Mircea Eliade), più spesso invece si situano lungo l'intero arco della modernità letteraria, e di preferenza all'inizio e alla fine della parabola: oltre ai citati Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, troviamo Beckett, Frost, Auden, Stevens, Ashbery. Ad attrarlo in questi testi è sempre una figura tematica a lui affine: mondi raggelati, figure femminili altere ed enigmatiche, relazioni amorose asimmetriche o violente, episodi luttuosi.⁵⁴ La presenza di questi autori è probabilmente da motivare, come vedremo, soprattutto con l'uscita della loro traduzione italiana in anni vicini alle sue raccolte poetiche, in una peculiare simultaneità di lettura e scrittura, ma la loro complessiva appartenenza all'ambito del modernismo ci offre il destro per una

⁵⁴ Bonito 1996a, 56: «La mente di Ortesta [...] non può che eleggere, dal modello con cui ingaggia il corpo a corpo linguistico, elementi di una corporeità agitata in sofferenza, posti sui limiti corrosi e deserti dell'esistenza; o inclusi nella dimensione luministica del gelo e della paura».

considerazione. Senza voler ricondurre l'opera di Ortesta alla categoria del *late modernism* (cui si fa riferimento per tutti gli autori che fuori dai confini cronologici istituzionalmente riconosciuti al modernismo come fenomeno letterario continuano a portarne avanti le istanze, soprattutto per quanto riguarda la prosa, come Beckett, Bernhard e Sebald), va senz'altro problematizzata, come è stato fatto per quella di manierismo, la nozione di postmoderno, anche se scrittura di secondo grado e interessi per la psicosi e la schizofrenia (più che per la nevrosi) parrebbero a prima vista da inquadrare proprio in questo perimetro. Non ravvisiamo infatti nessun rapporto ludico-ironico con la tradizione, e – oltre a caratteri che possono parere genericamente novecenteschi come l'indebolimento dell'io, l'instabilità delle categorie di spazio e tempo, il cortocircuito tra precisione oggettuale e astrazione, l'estrema manipolazione linguistica – per leggere la sua poesia ci sono parse ancora valide categorie di pensiero proprie della modernità, come quelle psicanalitiche e quelle dell'esistenzialismo.⁵⁵ La letteratura si configura per Ortesta come impegno quotidiano e – baudelairianamente – come fatica della forma, con aperta diffidenza verso la letteratura *engagée*.⁵⁶ Ciò non impedisce comunque la critica esplicita alla marginalità sociale del discorso poetico,⁵⁷ né presuppone un'estraneità totale alla storia, un radicale ripiegamento del soggetto su se stesso. Va però detto che la dimensione della violenza storica (le deportazioni naziste e il pericolo nucleare) torna in Ortesta solo come presenza indiretta nelle traduzioni da Jean Thibaut, mentre la sua poesia è costantemente attratta verso i sedimenti di una memoria individuale che continua ad aggredire il presente, a tenerlo prigioniero di un trauma personale, di cui per definizione non si può parlare direttamente – pena la violenta ustione – ma solo per cenni, aggiramenti, allusioni. Ma questo significa anche che la deriva del significante non implica per lui lo scioglimento del senso, poiché la poesia resta «une auto-conscience linguistique qui aide à regarder en soi».⁵⁸

9. Nel Novecento italiano

La vicinanza di Ortesta ad alcuni nomi forti dell'editoria di poesia milanese sullo scorcio degli anni Settanta (*in primis* Raboni e Cucchi) non deve indurre a

⁵⁵ Su questo aspetto del postmoderno cfr. almeno Jameson 1989 [1984], in part. 28: «Il postmoderno teorico abbandona non solo il modello ermeneutico (la possibilità di instaurare un rapporto critico tra opera e mondo), ma anche il modello dialettico di essenza e apparenza, il modello freudiano di latente e manifesto, il modello esistenzialista di autenticità e inautenticità, la grande opposizione semiotica tra significante e significato».

⁵⁶ Ortesta 2004, 265: «L'impegno civile. Celui de tous les jours suffit. Encore faudrait-il qu'il y en ait».

⁵⁷ Cfr. le dichiarazioni di Ortesta 2001c, riportate *infra*, p. 156n.

⁵⁸ Ortesta 2004, 265.

sopravvalutare la sua dipendenza dal coevo campo poetico (in senso bourdieusiano). Il primo e maggiore contributo all'intelligenza della sua poesia viene piuttosto dalla considerazione delle sue letture e traduzioni, e dei legami di amicizia e discepolato che egli seppe intessere con autori e autrici più anziani di lui: con l'eccezione del padre nobile Ungaretti, la cui parola scavata nell'abisso della vita ha più di qualche rapporto con l'ortestiana passione della biografia, sono soprattutto alcune teste di serie della terza e quarta generazione ad assumere il ruolo di modelli e di amici, da Giovanni Raboni a Giovanni Giudici, da Vittorio Sereni ad Attilio Bertolucci, da Andrea Zanzotto ad Amelia Rosselli. Un simile tessuto relazionale, unito al dato anagrafico (è nato nel 1939) e soprattutto alle qualità intrinsecamente moderne e novecentesche della sua poesia, conduce a mettere tra parentesi l'esordio tardivo (1980), coevo all'avvio della fase manierista e postmoderna della poesia italiana, e a retrodatare la posizione storica della poesia ortestiana in seno alla poesia italiana del Novecento.⁵⁹ I punti di riferimento più utili per collocare l'esperienza di Ortesta sono parabole primo-novecentesche come quelle di Campana e Ungaretti oppure cronologicamente più vicine, ma le cui radici affondando comunque in un altro tempo, com'è il caso di Giudici, Bertolucci, Rosselli. Non c'è spazio, in questa costellazione, per le impeccabili professioni di inautenticità di una Valduga – con la quale la poesia di Ortesta si pone in un rapporto di opposizione polare in virtù del modo in cui sono messi in forma i temi pur condivisi del desiderio, della sofferenza e della morte – e la poesia si dedica invece alla ricerca di una verità personale intimamente legata al trauma e alla sua indicibilità, a un'investigazione sui margini del linguaggio condotta con l'ausilio di forme metriche libere ma rigorose, sempre reiventate ma al contempo allusive della tradizione. Se legami di simultaneità vi sono, essi avvicinano Ortesta ai grandi esordienti – tutti più giovani di lui – degli anni Settanta, Cucchi, Viviani e De Angelis, la cui parabola poetica ha più di qualche somiglianza con quella del tarantino, riassumibile com'è nel progressivo scioglimento di una parola inizialmente sconnessa, enigmatica, ostinatamente refrattaria alla comprensione. Ortesta pubblica *Il bagno degli occhi* a 40 anni, quando questi autori hanno tutti già all'attivo almeno un libro: è un esordiente maturo in un momento in cui è ancora forte il mito post-sessantottesco del poeta giovane, attorniato da autori più giovani e visibili di lui e in qualche modo schiacciato tra due aree generazionali, quella dei nati negli anni Cinquanta e quella dei nati negli anni Dieci e Venti – i suoi veri compagni di strada –, ancora

⁵⁹ Una simile ipotesi critica risulta suffragata dai tempi di composizione del *Bagno degli occhi*, che l'autore stesso, in una lettera a Flavio Ermini (direttore di «Anterem»), colloca negli anni Sessanta: «Ti mando anche il preziosissimo *Il bagno degli occhi* che include *La passione della biografia*. L'ho scritto negli anni Sessanta ma è uscito nell'80» (Lettera di Cosimo Ortesta a Flavio Ermini del 18 maggio 1998, custodita presso il Centro di documentazione sulla poesia contemporanea Lorenzo Montano della Biblioteca Civica di Verona).

in piena attività. Se a questi elementi affianchiamo la natura schiva e riservata dell'uomo forse iniziamo a comprendere la relativa invisibilità di Ortesta e la sua assenza nelle ricostruzioni che hanno provato a ripercorrere la storia poetica italiana degli ultimi decenni. Concludiamo quindi col proporre tre rapporti possibili, idealmente fecondi, con poeti più giovani la cui produzione è suscettibile di entrare in risonanza con le armoniche di quella ortestiana.⁶⁰ Anzitutto Giuliano Mesa (1957-2011), col quale Ortesta condivide la matrice beckettiana della scrittura e la correlata combinazione di immaginario catastrofico, destrutturazione testuale e rigore formale.⁶¹ Un altro nome da fare è quello di Mario Benedetti (1955-2020): lo accomuna a Ortesta la devozione a un doloroso passato familiare e, legata ad essa, la postazione infantile e regressiva del soggetto, la cui percezione straniata del quotidiano è consegnata a una lingua ingorgata e a tratti sconnessa. Ferruccio Benzoni (1949-1997) è invece marginale di professione e poeta elegiaco e luttuoso, autore di una sorta di lungo, frammentato epicedio stilisticamente all'insegna di un «serenismo impressionante».⁶²

10. Biografia

La prima intenzione di questo libro è quella di presentare la figura di Cosimo Ortesta partendo dalle sue poesie, dal suo lavoro di traduttore e di critico, fornendone una proposta di interpretazione complessiva. Non possiamo però concludere questa introduzione senza dettare almeno le principali coordinate di una vita intellettuale che, condotta in maniera appartata e schiva, è stata ricca di collaborazioni prestigiose e di fertili amicizie con alcuni tra i principali prota-

⁶⁰ Nel caso di Vitaniello (o Vito M.) Bonito, più che di somiglianza è lecito parlare di influenza, e di influenza fortissima e capillare. Nella poesia di questo importante critico *en artiste* dell'opera poetica di Ortesta, come lui devoto insieme al Barocco di Lubrano e al Novecento di Beckett, la presenza del poeta tarantino sembra agire su più livelli, a cominciare da una poetica che mette al centro del discorso i traumi biografici e su tutti quello della morte della madre. Ma a colpire il lettore sono poi soprattutto i titoli decisamente ortestiani delle prime raccolte (*Nella voce che manca*, *A distanza di neve*) insieme con l'ossessività di alcune immagini (*madre, morte, neve, mente, fiore*) e il ricorso a una sintassi vaga e rastremata in associazione con strutture testuali quali la partitura sintattica per terza persona femminile e il dialogo con la scomparsa.

⁶¹ Sulla radice beckettiana della scrittura di Ortesta e Mesa hanno insistito rispettivamente Zublena 2006 e Inglese 2006.

⁶² Il sintagma (in origine di Pier Vincenzo Mengaldo) figura nel titolo del saggio dedicato da Andrea Acribo agli assetti linguistico-stilistici della poesia benzoniana, ora in Acribo 2017, 127-46. Val subito però la pena di visualizzare, con l'aiuto dello stesso Acribo, la soglia temporale e culturale che separa la poesia di Ortesta da quella del poco più giovane Benzoni, il cui serenismo «può riflettere il sentimento poetico dei nuovi anni Ottanta, essere anzi una delle espressioni più estreme dello spirito di quel tempo e della sua poesia, così *postuma* e *postmoderna*, [...] nevroticamente e feticisticamente sovraccarica di cultura e letteratura, così dedita se non devota alla citazione e al montaggio» (p. 128).

gonisti della poesia del secondo Novecento.

Cosimo Ortesta è nato a Taranto il 13 novembre 1939, secondo di cinque figli. Il padre, Francesco, è commerciante d'olio all'ingrosso; la madre, Rosaria, ha studiato pianoforte al conservatorio di Bergamo e Cosimo condivide con lei e la famiglia una grande passione per la musica classica e per l'opera lirica. Allievo brillante, termina gli studi classici presso il Liceo Archita di Taranto con un anno di anticipo, frequentando anche fuori dall'orario di lezione il giovane professore di filosofia, Gianfranco Morra (1930), futuro docente di sociologia all'Università di Bologna. Si iscrive poi a Lettere a Roma, dove può conoscere personalmente Giuseppe Ungaretti e seguirne le lezioni. Nel 1962 si laurea discutendo con Carlo Muscetta una tesi su Cesare Pavese. Di lì inizia la sua carriera di insegnante nelle scuole superiori, prima all'istituto magistrale di Taranto, poi nel Lazio e a Roma, e infine, dal 1977, all'istituto tecnico Carlo Cattaneo di Milano. Sospende l'attività d'insegnamento solo in due occasioni. La prima volta è per compiere il servizio militare a Roma, dove si trova quando apprende la morte improvvisa del padre, nel 1964. La seconda è per tornare nella città natale ad accudire la madre malata dagli ultimi mesi del 1971 fino alla morte, avvenuta nel febbraio 1972. La sua attività di giornalista comincia con una recensione a *La storia* di Elsa Morante uscita sul «Manifesto» il 31 luglio 1974, in cui polemizza con la ricezione dell'opera da parte di Pasolini da un lato e della neoavanguardia dall'altro.⁶³ L'esordio poetico avviene nel 1975 sul n. 29 di «Carte segrete», in cui pubblica *Teatro degli organi sulla passione della biografia (o: vitascrittura)* con una presentazione di Jacqueline Risset. Nel 1977 il poemetto è ripreso sul n. 26 dei «Quaderni della fenice» insieme ad altri testi, tra cui uno dedicato a Zanzotto, introdotti da un profilo anonimo da attribuire a Giovanni Raboni. Dello stesso anno è il saggio *Il tempo del verme* sul poeta barocco Giacomo Lubrano apparso su «Paragone Letteratura». L'anno successivo vede la pubblicazione ad aprile dell'importante ristampa del vecchio volume *Vita non romanzata di Dino Campana*, opera di Carlo Pariani, lo psichiatra che aveva avuto in cura il poeta di Marradi a Castel Pulci e aveva raccolto la testimonianza dei suoi ultimi anni di vita. Al libro Ortesta accompagna una notevole postfazione in cui riflette sui rapporti tra follia e creazione poetica. Sempre nel 1978 sue poesie escono sulla rivista di Milo De Angelis, «Niebo». L'esordio in volume data al 1980, ed è un doppio esordio: a marzo come traduttore dei *Sonetti* di Mallarmé, da lui anche prefati, per Guanda; a maggio come poeta in proprio con *Il bagno degli occhi* per la Società di poesia. Con la prima raccolta vince il premio Viareggio Opera prima: tra i giurati figura Giovanni Giudici. Sempre nel 1980 escono per sua cura i trenta sonetti delle *Moralità tratte dalla considerazione del verme setajuolo* tratti dalle *Scintille poetiche* di Lubrano sull'almanacco di Guanda «Poesia Uno», e

⁶³ Cfr. Borghesi 2018.

ancora per Guanda collabora con alcune recensioni al neonato «Foglio. Notizie di poesia», che però chiude l'anno successivo dopo sole tre uscite. Intanto suoi inediti vengono pubblicati sul n. 17 di «Alfabeta». Il lavoro su Mallarmé non si interrompe, e ai *Sonetti* segue la curatela di *Poesie e prose* – uscito nel maggio 1982 – nella collana «Classici» di Guanda. Nella realizzazione dell'opera, Ortesta si avvale della collaborazione di altri traduttori (tra cui nomi di primissimo livello come Magrelli, Cucchi e Raboni) e di Jacqueline Risset, che firma la prefazione. Nel volume sono ripubblicate le traduzioni dei sonetti, ma egli tiene per sé anche quelle di testi capitali come *Erodiade* e *Prosa (per des Esseintes)*. Nel 1983 escono «due sequenze» di poesie sull'undicesimo «Almanacco dello specchio» con presentazione di Giovanni Giudici, e Ortesta collabora inoltre alla redazione del *Dizionario della poesia italiana* curato da Maurizio Cucchi.⁶⁴ L'anno seguente è incluso in una rassegna sulla poesia in Lombardia pubblicata da Domenico Cara sulla rivista forlivese «Quinta generazione» e traduce alcuni testi di poeti del Rinascimento francese per il volume *Lodi del corpo femminile*, curato da Raboni. All'aprile del 1985 risale la seconda raccolta di poesie, *La nera costanza*, che l'anno successivo gli vale il premio Pozzale Luigi Russo.⁶⁵ Il libro fa parte della collana «La nuova Guanda» dell'editore Acquario di Palermo, e nel giugno di quell'anno Ortesta partecipa alla presentazione dell'iniziativa editoriale a Roma con Raboni (cui si deve anche l'anonimo risvolto di copertina),⁶⁶ Yves Bonnefoy ed Elio Pagliarani.⁶⁷ Nello stesso anno escono due volumi da lui tradotti e curati, entrambi per SE: le *Lettere alla madre* di Baudelaire, con postfazione di Raboni, ed *Erodiade* di Mallarmé. Due libri tradotti anche nel 1986, questa volta da Rimbaud, *Poesie* (Guanda) e *Illuminazioni* (SE). Intanto, su due diversi numeri di «Paragone Letteratura», escono un suo saggio su Mario Luzi e alcune sue poesie. Ancora per SE traduce nel 1987 una delle ultime opere di René Char, *Le vicinanze di Van Gogh*, e nell'aprile dello stesso anno partecipa a una lettura pubblica di poesia al Teatro delle Marionette di Milano.⁶⁸ Suoi inediti escono inoltre sulla rivista marchigiana «Lengua». Nel 1988 avvia la sua collaborazione al mensile «Leggere», che continuerà fino al 1993, e pubblica suoi testi poetici su «Forum Italicum». Cinque poesie dedicate all'architetto visionario francese Claude-Nicolas Ledoux, già incluse nella *Nera costanza*, sono ripub-

⁶⁴ Il 12 dicembre 1983 si tiene a Venezia l'incontro *Nuove forme della poesia*, presieduto da Mario Baratto e presentato da Raboni, con Ortesta, Valduga, Riccardo Held e Gilberto Sacerdoti. Cfr. «Ateneo Veneto», XXI (1983), p. 280.

⁶⁵ Cfr. anche l'intervista rilasciata a D'Orrico 1986. Il volume concorre anche al Viareggio Poesia, quell'anno vinto da Vasco Pratolini (cfr. *Premio Viareggio. Gli autori in lizza*, «La Repubblica», 5 giugno 1985).

⁶⁶ L'identificazione è possibile grazie alle citazioni incluse in Ortesta 1990a.

⁶⁷ *Domani incontro con tre poeti al caffè Rosati*, «Corriere della Sera – Roma», 3 giugno 1985.

⁶⁸ Franco Manzoni, *Le voci poetiche degli anni '80 si misurano sul palcoscenico*, «Corriere della Sera», 22 aprile 1987.

blicate nel volume *Progetto o metodo* di Bianca Bottero. Ortesta aveva infatti partecipato ai lavori di un convegno sulle Saline reali di Arc-et-Senans nel 1985, organizzato dall'architetta e prima moglie di Giovanni Raboni. La sua raccolta più fortunata, *Nel progetto di un freddo perenne*, esce nella "bianca" di Einaudi nel maggio del 1989 (ma con il copyright dell'anno precedente) con una quarta di copertina firmata da Giovanni Giudici, e sarà poi finalista al premio Carducci 1989.⁶⁹ L'anno precedente alcuni testi erano stati anticipati su «Titus» e sul quarto numero della neonata «Poesia», diretta da Patrizia Valduga. In quest'ultimo Ortesta aveva curato anche la ripubblicazione di alcune poesie di Giacomo Lubrano. Nell'ottobre del 1989 partecipa a Milano a una tavola rotonda in occasione del centenario della morte del poeta romantico romeno Mihai Eminescu.⁷⁰ Comincia nel 1991 la sua collaborazione con «L'indice dei libri del mese» (usciranno solo due suoi articoli in due anni) e sue poesie inedite vengono pubblicate ancora su «Poesia». *Per una tomba di Anatole*, la traduzione dei frammenti di Mallarmé dedicati alla morte del figlio, esce da SE nell'ottobre 1992, e per questo lavoro gli viene conferito il premio Mondello 1993: a leggere la motivazione del premio è Jacqueline Risset.⁷¹ A giugno del 1992 era uscita la prima di numerose recensioni su «L'Unità», con cui collaborerà fino al 1997, occupandosi anche di molti dei più importanti poeti contemporanei (tra cui Bandini, Bertolucci, Erba, Giudici, Neri, Viviani). Nel 1990 e nel 1992 pubblica inoltre due poesie sulla rivista «Trame» di Roberto Deidier e Marina Guglielmi. Nel 1995 Garzanti pubblica la sua traduzione annotata della *Pelle di zigrino* di Balzac, in un volume curato da Lanfranco Binni. L'anno successivo nei «Classici» di Giunti viene pubblicata la sua traduzione dei *Fiori del male*, in una ricca edizione prefata da Attilio Bertolucci e con un saggio introduttivo di Francesco Orlando. Sempre nel 1996 esce anche la traduzione della *Stagione all'Inferno* di Rimbaud per SE, e suoi testi inediti sono pubblicati su «Bollettino '900» e su «Frontiera», supplemento alla rivista modenese «Gli immediati dintorni». Vitaniello Bonito, che ha curato

⁶⁹ Marco Conti, *E la critica scopre le poesie "intimiste" del biellese Alberto Gatti*, «La Stampa», 7 settembre 1989.

⁷⁰ *Cronaca flash*, «Corriere della Sera», 12 ottobre 1989. Dal programma del convegno risulta che con lui erano Grigore Arbore, Cucchi, Erba, Fortini, Giudici, Franco Manzoni, Adam Puslojič, Sanguineti, Marin Sorescu e Vigorelli.

⁷¹ Daniela Pasti, *Demenza & crudeltà*, «La Repubblica», 15 ottobre 1993. Il servizio televisivo Rai sulla premiazione, andato in onda il 19 ottobre 1993, è disponibile a questo indirizzo: <http://www.regionesicilia.rai.it/dl/sicilia/video/ContentItem-71a0dd23-3244-47fc-a9b8-63408a56b860.html> [consultato l'ultima volta il 04/05/2020]. Alla primavera del 1992 risale poi una piccola polemica con Paola Dècina Lombardi su «Tuttolibri». La critica, nella sua recensione alle *Poesie* di Mallarmé tradotte da Patrizia Valduga, indica alcuni dei precedenti traduttori, impaginando in maniera poco felice l'elenco, in modo che gli ultimi due nomi risultano «Cosimo Ortesta (Fortini?)». Nel numero del 18 aprile viene pubblicata una lettera in cui Ortesta segnala che in questo modo il suo nome può venire inteso da un lettore inavvertito come pseudonimo di Fortini. Alla lettera seguono un intervento di Alberto Scarponi (25 aprile) e infine le scuse della Dècina Lombardi (1 maggio).

queste pubblicazioni, include nel suo *Il gelo e lo sguardo. La poesia di Cosimo Ortesta e Valerio Magrelli* il primo ampio saggio in volume a lui dedicato. Radio 3 lo intervista nella trasmissione «Poesia su poesia» nel maggio del 1997 e a giugno partecipa al festival «Romapoesia»,⁷² mentre «Rivista di estetica» accoglie nell'ultimo numero di quell'anno alcune sue versioni dallo svizzero francese Philippe Jaccottet. Nello stesso anno esce la sua traduzione del romanzo *La sesta prova* di Laurence Cossé per Garzanti. Nel 1998 sue poesie vengono pubblicate su «Anterem», con cui collaborerà fino al 2000, pubblicando anche traduzioni da Jean Thibaut, Yves Bonnefoy e Claude Ollier. Sempre nel 1998 traduce *Il circolo dei contastorie* di Jean-Claude Carrière e pubblica una sequenza inedita di poesie nell'antologia *Lune gemelle*.⁷³ La quarta raccolta poetica, *Serraglio primaverile*, esce dalla romana Empirìa nel febbraio 1999,⁷⁴ mentre a settembre la casa editrice veronese Anterem, legata all'omonima rivista, gli conferisce il premio Montano opere scelte⁷⁵ pubblicando contestualmente l'autoantologia *Una piega meraviglia*, accompagnata da un saggio di Bonito. A ottobre *en plein officina* di Meri Gorni pubblica il piccolo libro d'arte *La bestia*, con due poesie di Ortesta (già presenti nel *Serraglio*) e una fotografia di Michael Taylor. Nel 2000, anno del suo definitivo ritorno a Roma, escono la traduzione di *Le parole di Tianyi* di François Cheng e sue poesie sulla rivista «Galleria». Milli Graffi lo intervista per «Il Verri» nel 2001 in una rassegna sul lavoro di poeta; escono intanto sue poesie su «Versodove» e due sue traduzioni di saggi per Garzanti: *L'euforia perpetua* di Pascal Bruckner e *Il volto di Van Gogh* di François Bernard Michel. In occasione di una nuova edizione dei *Sonetti* di Mallarmé per SE, del 2002, Ortesta ne rivede la traduzione. Nel gennaio del 2003 partecipa alla trasmissione «Occasioni» su Radio 3, in una puntata dedicata ad Attilio Bertolucci. Un suo inedito, *Céleste*, tradotto da Martin Rueff, esce nel 2004 nella rivista francese «Po&sie», nell'ambito di una rassegna sulla poesia italiana contemporanea, per cui rilascia anche una breve intervista. A Roma partecipa a una tavola rotonda dedicata a Elsa Morante il 26 novembre 2005.⁷⁶ Nel marzo del 2006 esce da Donzelli il suo ultimo volume, a metà tra raccolta e autoantologia, che riprende il titolo del poemetto d'esordio, *La passione della biografia*.⁷⁷ Una breve

⁷² Claudio Lazzaro, *Poeti in festival, un recital col pubblico*, «Corriere della Sera», 24 giugno 1997.

⁷³ A marzo 1998 si tiene anche un incontro a Grosseto con Ortesta e Jacqueline Risset su *Poesia e traduzione*, cfr. *Poesia*, «Il Tirreno», 26 febbraio 1998.

⁷⁴ La raccolta sarà poi finalista al premio Camaione 2000, cfr. *È la notte di Alda Merini. Alla poetessa milanese il premio Camaione*, «Il Tirreno», 18 settembre 2000.

⁷⁵ Paola Azzolini, «Montano», *festa della poesia*, «L'Arena», 25 ottobre 1999.

⁷⁶ *Una signora di mio gusto*, «Internet Culturale», 11 novembre 2005, <http://www.internetculturale.it/it/18/news/26755/una-signora-di-mio-gusto> [consultato l'ultima volta il 04/05/2020].

⁷⁷ L'autore partecipa a due presentazioni pubbliche del libro a Roma, il 4 ottobre 2006 e il 25 maggio 2007, cfr. *Cosimo Ortesta, versi con la passione della biografia*, «Corriere della Sera», 4 ottobre 2006; Roma, 25 maggio: presentazione di *Cosimo Ortesta, "La passione della biografia"*, «Slowforward»,

intervista rilasciata ad Andrea Cortellessa esce nel 2006 in un volume dedicato alla fortuna di Beckett in Italia. Nel 2007 esce una nuova edizione dei suoi *Fiori del male* con prefazione di Giovanni Cacciavillani; intanto, la rivista online «Carte nel vento» ripubblica *Il margine dei fossili*. A dicembre del 2008 escono alcune poesie inedite sulla rivista «Poeti e poesia», diretta da Elio Pecora, mentre viene annunciata su «Nazione indiana» un'edizione completa delle sue poesie per La camera verde di Roma, poi mai realizzata.⁷⁸ Nel 2009 alcuni passi dalla sua traduzione di *Erodiade* mescolati con spezzoni dai sonetti e dal *Tombeau d'Anatole* sono messi in scena da Sonia Bergamasco nello spettacolo *Esse di Salomè*. A ottobre del 2010, insieme ad Alberto Asor Rosa, Enrico Testa e Franca Grisoni, partecipa a un evento di presentazione dell'antologia di poesia novecentesca *Tempi di versi*.⁷⁹ La trasmissione «Radio 3 Suite» lo intervista a novembre 2011 per il centenario della nascita di Bertolucci e una sua recensione esce su «L'immaginazione» nel febbraio 2012. Nell'agosto del 2014 è ospitato nell'antologia non venale *50 anni di bianca* pubblicata da Einaudi per celebrare il cinquantenario della «Collezione di poesia». È la sua ultima pubblicazione. Dopo una lunga malattia, muore a Roma il 2 settembre del 2019.

Questo libro

La prima parte del volume, dedicata al lavoro del poeta, si articola in due sezioni. La prima, *I percorsi della poesia*, è più estesa e consta di cinque capitoli ciascuno dedicato a una raccolta con l'eccezione dell'ultimo, nel quale sono appaiati – così da confrontarli – i due volumi conclusivi, più o meno antologici, pubblicati dall'autore. Per il resto ogni capitolo intende descrivere e interpretare un singolo libro poetico ed è la struttura specifica di quest'ultimo a determinare quella del capitolo corrispondente, idealmente configurando il gesto interpretativo come una relazione. Vi sono ovviamente aspetti ricorrenti, come l'analisi del titolo e del macrotesto nelle sue componenti fondamentali (soglie, rapporti tra le sezioni, principi costruttivi), ma l'articolazione di ogni capitolo segue una sua logica, nella speranza che la varietà un po' raddomantica degli approcci con-

22 maggio 2007, <https://slowforward.net/2007/05/22/cosimo-ortesta-presentazione> [consultato l'ultima volta l'8/12/2019]. Alla primavera dello stesso anno risale inoltre la partecipazione a un incontro a Roma dedicato alla memoria del poeta Arnaldo Benatti, cfr. *Versi haiku purissimi*, «La Nuova Ferrara», 28 marzo 2007.

⁷⁸ Domenico Pinto, *Pergere in calchi*, «Nazione indiana», 20 ottobre 2008, <https://www.nazioneindiana.com/2008/10/20/pergere-in-calchi> [consultato l'ultima volta l'8/12/2019].

⁷⁹ *L'italiano degli altri, lingua e letteratura italiana all'estero*, «Biblioteca Nazionale Centrale di Roma», <http://www.bncrm.beniculturali.it/it/790/eventi/1085/l-italiano-degli-altri-lingua-e-letteratura-italiana-all-estero> [consultato l'ultima volta il 04/05/2020]. L'antologia è Russi-Spera-Strappini 2010.

senta al lettore il ritrovamento del carattere insieme dinamico e profondamente unitario del percorso poetico compiuto da Ortesta. La seconda sezione, intitolata *Gli ordini del testo*, sceglie invece la strada della scomposizione paradigmatica e mira all'analisi stilistica. Gli ordini del testo sono allora da intendere secondo una duplice accezione: come serie o livelli linguistici e formali oggettivabili (metrica, sintassi, testualità, retorica) che costituiscono l'intreccio testuale nella sua materialità; come fenomeni ricorrenti e vere e proprie costanti stilistiche raggruppabili in fasci secondo il loro orientamento funzionale. Tali fenomeni, divisi secondo il livello testuale di appartenenza, sono raggruppati in due macro-insiemi: *Metrica* e *Strutture linguistico-retoriche*. Questa sezione punta a isolare il momento formale per mettere a fuoco l'altissimo grado di lavorazione che lo caratterizza. Vi presiede l'intenzione di trovare argomenti a sostegno della tesi che la coerenza della poesia ortestiana vada ritrovata non in una serie di scelte tematiche ma nel nodo che stringe insieme forma dell'espressione e forma del contenuto.

La seconda parte è dedicata alle strategie del traduttore, osservate prima di tutto dal punto di vista dello stile e dei caratteri costanti di tipo formale. Il lavoro distingue le traduzioni sulla base della forma, dedicandosi prima ai versi e poi alle poesie in prosa, pur riconoscendo forti elementi di continuità tra le modalità di trattamento dei diversi tipi di organizzazione dei testi di partenza. L'analisi ripartita per livelli (versificazione, rime, sintassi, ordine delle parole, lessico) è intervallata da letture ravvicinate che, per campioni esemplari, mettono in luce la funzione in senso lato interpretativa delle scelte traduttive di Ortesta e ripercorrono esiti particolarmente efficaci del lavoro di scomposizione e ristrutturazione del testo da tradurre. Anche lo studio delle varianti dei sonetti mallarmeani fornisce qualche ulteriore conferma in questa direzione. Un capitolo è dedicato alla traduzione dei testi frammentari di Mallarmé e un altro alla ricostruzione della rete tematica che stringe insieme le traduzioni disperse da contemporanei realizzate tra il 1997 e il 2000. L'ultimo capitolo, in conclusione del libro, riunisce in parte quanto la struttura complessiva del libro ha diviso, cercando di approfondire il rapporto stretto tra il rigoroso ed elegante traduttore e il poeta, attraverso lo studio delle molte forme di una pervasiva intertestualità che attinge all'ampio ventaglio di autori di cui Ortesta si è occupato con l'acuta comprensione del critico e la profonda partecipazione del lettore.

Dal momento che la stesura è stata svolta autonomamente dai due autori, alcune sovrapposizioni sono inevitabili, per quanto in fase di revisione si sia cercato di porre rimedio alla presenza di inutili ridondanze. Alcune ripetizioni sono però volute, specialmente per quanto riguarda la trattazione di alcuni fenomeni metrico-sintattici, nella convinzione che fosse opportuno offrire due ritratti paralleli da due punti di osservazione diversi, in modo che le due parti

potessero essere fruite anche autonomamente. Va però aggiunto che se, ciascuno per proprio conto, abbiamo rilevato come significativi identici fenomeni di poetica e di stile, ciò non si deve esclusivamente alla nostra comune formazione e alla vicinanza del metodo di analisi, ma anche alla fondamentale unità del lavoro ortestiano, in virtù della quale poesia e traduzione convergono su simili stilemi, sistemi metrici, apparati figurali.

Nell'ambito di un lavoro condiviso dagli autori e discusso in tutte le sue parti, sono da attribuire a Giacomo Morbiato la *Prima parte* e i paragrafi 1, 3, 4, 7 e 9 dell'*Introduzione*, a Jacopo Galavotti la *Seconda parte*, i paragrafi 2, 5, 6, 8 e 10 dell'*Introduzione* e la *Bibliografia*.

Alcune idee e alcuni paragrafi sono stati anticipati in queste sedi: Jacopo Galavotti, *Cosimo Ortesta e I fiori del male*, «Stilistica e metrica italiana», XIX (2019), pp. 247-77; Giacomo Morbiato, *Il bagno degli occhi di Cosimo Ortesta (1980)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, III, a cura di Sabrina Stroppa, Lecce, PensaMultimedia, 2019, pp. 11-36; Giacomo Morbiato, «*Il sole che va via*», *Cosimo Ortesta all'incontro con La camera da letto*, «Atelier», 95, 2019, pp. 22-32.

Il nostro primo ringraziamento va a Lillina Ortesta, Maria Ortesta, Marilisa Saracino e Vittoria Gallina, per la loro gentile collaborazione. Questo volume è stato realizzato nell'ambito della nostra partecipazione al progetto *Tralyt – Translation and Lyrical Tradition between Italy and France (19th-21st Century)*, SIR RBSI14URLE, diretto a Padova da Tobia Zanon, cui va la nostra riconoscenza per averci proposto per primo di realizzare il lavoro che viene ora accolto nella collana da lui diretta. Un ringraziamento va anche a Leonardo Bellomo per aver letto con generosa attenzione alcune parti del libro.

PRIMA PARTE
IL POETA

I percorsi della poesia

1. Il bagno degli occhi

1.1 La cornice

*Il bagno negli occhi*¹ esce nel 1980 per la Società di poesia su iniziativa di Guanda, al termine di un percorso editoriale iniziato nel 1975 con la pubblicazione di un solo testo, in prosa, *La passione della biografia*, sulla rivista «Carte segrete»,² e proseguito dapprima nel 1977 con l'uscita di una silloge di cinque testi, compresa la prosa del '75 che dà il titolo all'intera serie, nel ventiseiesimo dei «Quaderni della Fenice»,³ poi nel 1978 con la pubblicazione di un gruppo di sei inediti su «Niebo».⁴ Se il punto d'arrivo coincide temporalmente con l'esordio in volume di Magrelli e se negli stessi anni autori più anziani come Zanzotto (con il suo *Ipersonetto* contenuto nel *Galateo in bosco*, 1978) contribuiscono ad avviare la poesia italiana verso una stagione manierista (dal neometricismo di Frasca e Valduga fino a talune sperimentazioni del Gruppo 93), gli esordi di Ortesta appaiono invece fermamente radicati nel quadro degli anni Settanta, tra deriva analogica del senso, decentramento del soggetto e desiderio di opacità linguistica. I nomi a cui accostarlo sono dunque anzitutto quelli di autori poco più giovani quali Cucchi, De Angelis e Viviani, col quale, pur nella differenza degli esiti, Ortesta ha in comune la fondazione psicanalitica della sperimentazione formale, la quale nel suo caso deve però molto anche all'esperienza di «Tel Quel» – proprio Jacqueline Risset, d'altronde, introduce il testo apparso su «Carte segrete» – e a quella, ancora italiana, di Amelia Rosselli. Interrogato, ormai nel 2004, sul canone poetico del secondo Novecento italiano, Ortesta non avrà dubbi nell'identificare i propri personali capolavori: *Variazioni belliche* (1964) di Rosselli, *Viaggio d'inverno* (1971) di Bertolucci e *Stella variabile* (1981)

¹ Ortesta 1980a.

² Ortesta 1975.

³ Ortesta 1977a.

⁴ Ortesta 1978b.

di Sereni, ovvero tre libri a modo loro molto vicini nell'unire linea esperienziale, resa linguistica della sofferenza psichica ed esistenziale, metrica e forma libere e contingenti secondo l'uso moderno e non postmoderno.

Il *quid* del *Bagno degli occhi* risiede in una combinazione efficace e non scontata di attenzione ai traumi individuali e loro spersonalizzazione, oltranza sperimentale e forte tensione metapoetica, la quale, oltre che essere il frutto di un intenso lavoro cognitivo e linguistico depositato nei testi, riposa su una personale meditazione intorno ad autori e problemi del modernismo letterario e della modernità culturale *tout court*. Questo nostro tentativo di avvicinamento al libro prenderà dunque le mosse proprio da una ricognizione degli apporti poetici e letterari, teorici e filosofici che costituiscono la cornice dell'esordio poetico ortestiano.

Alla domanda, posta in un questionario del «Verri» del 2001, circa quali autori fossero stati determinanti per il suo lavoro di poeta, Ortesta rispondeva, al solito modo brachilogico, con tre coppie di nomi: «Ungaretti e Wallace Stevens; Dino Campana e Mallarmé; Giacomo Lubrano e Samuel Beckett». ⁵ Nell'introduzione si è già avuto modo di mostrare, facendo nostra ed estendendo un'intuizione critica di Andrea Zanzotto, come la poesia di Ortesta sia simile a quella di Ungaretti nel suo collocarsi all'incrocio tra il polo Artaud e il polo Mallarmé della ricerca letteraria novecentesca. Volendo riprendere le parole dell'anonimo prefatore del quaderno Guanda, chi si muova alla ricerca dei modelli sottesi alla ricerca ortestiana «può andare da Guittone a Ungaretti, da Góngora a Ponge, cioè dall'una all'altra delle molte ipotesi di scrittura in cui l'estremo della fisicità si colleghi all'estremo dell'enigma e dell'astrazione». ⁶

Nel caso specifico del *Bagno*, la poesia viene a situarsi all'incrocio tra due direttrici: Artaud e Campana contro Mallarmé e Giacomo Lubrano, sonettista e predicatore barocco sul quale Ortesta pubblica un saggio nel 1977 e del quale cura nel 1980 la scelta di trenta sonetti *Moralità tratte dalla considerazione del verme setajuolo*. ⁷ Non dobbiamo però incorrere nell'errore di considerare il contrasto tra i due poli come un'opposizione secca, ma guardare invece ai margini di contaminazione, al modo in cui uno partecipa dell'altro «in un quadro di reversibilità impensabili». ⁸ È infatti lo stesso Ortesta ad associare i nomi di Campana e Mallarmé, non solo nella risposta data al questionario del «Verri», ma, venticinque anni prima, nella sua *Postfazione alla Vita non romanziata di Dino Campana* di Carlo Pariani:

Nel discorso poetico (in quello di Campana come, per analoghi aspetti, in quello

⁵ Ortesta 2001c.

⁶ Raboni (?) 1977, 58.

⁷ Ortesta 1977b, 1980c. Cfr. anche Ortesta 1988b.

⁸ Zanzotto 2001 [1981], 89.

di Mallarmé) la spersonalizzazione dell'io si attua con tecniche tanto più rigorose quanto più si fa presente nello scrittore la minaccia della perdita dell'essere e quanto più consapevole diventa il bisogno di difesa da quella minaccia.^{9^}

Insomma, il lavoro poetico di Campana e di Mallarmé si configura come la risposta a una forma radicale di sofferenza psichica, al rischio di una disidentificazione patologica, di una perdita dell'essere individuale. È opportuno poi ricordare come già per Zanzotto la scrittura artistica tanto di Artaud quanto di Mallarmé tendesse a un'impasse, a un annullamento linguistico implicato nella premessa comune a entrambi i movimenti, cioè la scissione operata tra corpo e parola e conseguente assolutizzazione di uno dei due termini, da cui il rischio, per Artaud, di uno sprofondamento del linguaggio nell'indifferenziato corporale e, per Mallarmé, di un'esplosione del linguaggio sganciato dall'enunciazione. La ragione della fascinazione di Ortesta per questi autori sta precisamente in questo, che essi esemplificano una parola sempre sul punto di ammutolire, oscillante sul bordo di una qualche profondità, sia essa quella del corpo sofferente o quella della pura idealità. Il linguaggio dell'artista, in entrambi i casi, è posto di fronte al limite invalicabile della biografia. Essa si manifesta nella follia di Artaud e di Campana, come sostituzione della poesia con l'eloquio psicotico, e nella morte fisica di Mallarmé causata da uno spasmo alla glottide, «quasi in un attacco di afasia totale».¹⁰

1.1.1 Prima direttrice: Artaud e Campana

Artaud e Campana indicano a Ortesta la possibilità di una relazione feconda tra il documento clinico e il testo poetico. Grandi scrittori e grandi schizofrenici, essi gli segnalano quali siano i punti di tangenza e quelli di separazione tra il discorso comunicante e cosciente (almeno a tratti e di certo nei momenti decisivi) della poesia e il discorso non comunicante e inconsapevole della follia. La presenza di Artaud si manifesta in due forme negli esordi ortestiani, la prima delle quali è quella della citazione puntuale e non dichiarata. In una delle sezioni aggiunte al poemetto in prosa *La passione della biografia* nel passaggio dalla redazione del 1975 a quella del 1977, compare il seguente passaggio:

Passa senza immagine l'immagine, il membro staccato, il linguaggio di superficie senza terrore del nuovo orifizio: perdita della scrittura da cui trasuda lei che non tollera la perdita, che si dimentichi come ha voluto *patirla prima di scriverla*.¹¹

⁹ Ortesta 1978a, 162-63.

¹⁰ Zanzotto 2001 [1981], 89.

¹¹ *La passione della biografia*, rr. 68-71 (Ortesta 1977a, 62), corsivo mio.

Nel finale è presente sottotraccia il testo della lettera che Artaud invia a Henri Parisot il 22 settembre 1945 dal manicomio di Rodez. Commentando il proprio rifiuto di tradurre la poesia nonsense *Jabberwocky* di Lewis Carroll (contenuta in *Through the Looking-Glass*), Artaud afferma che «“Jabberwocky” è l’opera d’un vile che non ha voluto patire la propria opera prima di scriverla»,¹² contrapponendo all’opera dello scrittore inglese «le poesie degli affamati, dei malati, dei paria, degli avvelenati: François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval e le poesie dei suppliziati del linguaggio che si perdono nei loro scritti».¹³

L’influsso di Artaud riguarda la sua scrittura privata (le lettere) più che quella creativa e critica, e come tale si manifesta, in modo meno puntuale ma non meno produttivo, nel rilievo accordato da Ortesta al primo componente dei composti *bio-grafia* e *vita-scrittura*.¹⁴ Già nella corrispondenza con Jacques Rivière (1923-24) la relazione tra vita e scrittura appare chiaramente sbilanciata a favore della prima, che in qualche modo resta sempre il vero oggetto del discorso nelle lettere di Artaud, il quale in più di un punto contrappone alle ragioni letterarie del critico della «Nouvelle Revue Française»¹⁵ l’intima necessità di impedire, attraverso la scrittura e la pubblicazione, la dissoluzione del proprio sé, che alla pagina scritta e resa pubblica, visibile agli altri, s’affida come a un vero e proprio supporto identitario:

Il mio pensiero mi abbandona a tutti i gradi. Dal fatto semplice del pensiero fino al fatto esterno della sua materializzazione nelle parole. Parole, forme di frasi, direzioni interne del pensiero, reazioni semplici dello spirito, io sono alla ricerca costante del mio essere intellettuale. E dunque quando *posso cogliere una forma*, per quanto imperfetta, la fisso, nel timore di perdere tutto il pensiero. Sono al di sotto di me, lo so, ne soffro, ma vi acconsento per paura di morire completamente. [...]

M’importa molto che le poche manifestazioni d’esistenza *spirituale* che ho potuto dare a me stesso non siano considerate inesistenti per colpa delle macchie e delle espressioni venute male di cui sono costellate.¹⁶

¹² Artaud 1966, 167.

¹³ Ivi, 168. La presa di contatto di Ortesta con il testo epistolare artaudiano va in realtà almeno in parte ricondotta alla mediazione di Gilles Deleuze. Su questo cfr. *infra*, pp. 60-61. La stessa espressione artaudiana ritornerà poi a distanza di anni nel momento in cui Ortesta dovrà riaprire, con una nota d’autore, l’ultimo atto della propria biografia poetica, ovvero il volume donzelliano del 2006, anch’esso intitolato *La passione della biografia* (Ortesta 2006a), cfr. *infra*, pp. 186-87.

¹⁴ *Vitascrittura* compare come sottotitolo di *La passione della biografia* in Ortesta 1975, ma sarà eliminato nelle successive edizioni del testo.

¹⁵ «Mi ero dato a Lei come un caso mentale, una vera anomalia psichica, e Lei mi rispose con un giudizio letterario su poesie a cui non tenevo, a cui non potevo tenere» (lettera di Antonin Artaud a Jacques Rivière del 29 gennaio 1924, in Artaud 1966, 9).

¹⁶ Lettera di Antonin Artaud a Jacques Rivière del 5 giugno 1923, in Artaud 1966, 5-6.

Sono in particolare due lettere successive, risalenti al 25 maggio e al 6 giugno 1924, a tematizzare in modo ricorrente la vita. In esse Artaud risponde, di fatto negativamente, alla proposta fatta da Rivière di pubblicare il loro scambio di lettere, con l'aggiunta di alcuni scritti letterari,¹⁷ affermando che il valore dei propri scritti dipende interamente dal loro testimoniare una sorta di verità assoluta, inalienabile dalla vita, il che rende necessario il mantenimento di ogni contingenza e accento personale, come di ogni punto esteticamente meno risolto:

perché mentire, perché cercare di porre sul piano letterario una cosa che è il grido stesso della vita, perché dare apparenza di finzione a ciò che è fatto della sostanza inestirpabile dell'anima, che è come il lamento della realtà? Sì, la sua idea mi piace, mi rallegra, mi appaga, ma a condizione di dare a chi ci leggerà l'impressione di non assistere a un lavoro prefabbricato. [...] occorre assolutamente che il lettore pensi di avere in mano gli elementi di un romanzo vissuto.¹⁸

Delle ragioni di ordine generale che motivano un possibile accostamento tra Artaud e Dino Campana abbiamo già detto. Vedremo come la definitiva conferma ci venga da un fatto microscopico, nello specifico una spia lessicale. Nel 1978 Ortesta cura per Guanda la riedizione della *Vita non romanziata di Dino Campana* di Carlo Pariani, lo psichiatra che ebbe con Campana un certo numero di colloqui presso il manicomio di Castel Pulci fra l'8 novembre del 1926 e il 16 aprile del 1930.¹⁹ Il discorso del medico, che ospita oltre alle sue considerazioni la trascrizione parziale dei colloqui avuti con il ricoverato, è, nel testo curato da Ortesta, attorniato da un'ampia mole di materiali: ai margini del libro, una breve

¹⁷ «Ci sarebbe solo da fare un piccolissimo sforzo di trasposizione. Voglio dire che potremmo dare al destinatario e al firmatario nomi inventati. Potrei forse redigere una risposta sulla base di quella che le ho mandato, ma più ampia e meno personale. Potremmo forse anche inserire un frammento delle sue poesie o della sua prosa su Uccello. L'insieme potrebbe formare un piccolo romanzo fatto di lettere che potrebbe risultare assai curioso» (lettera di Jacques Rivière ad Antonin Artaud del 24 maggio 1924, in Artaud 1966, 21).

¹⁸ Lettera di Antonin Artaud a Jacques Rivière del 25 maggio 1924, in Artaud 1966, 22. Ancora sullo stesso tema: «Bisogna che il lettore creda a una vera malattia e non a un fenomeno dell'epoca, a una malattia che tocca l'essenza dell'essere e le sue possibilità centrali d'espressione e che si applica a tutta una *vita*» (ivi, 23). A proposito, poi, dell'impotenza a concentrarsi su un oggetto che Artaud riscontra nella letteratura francese del tempo (Tzara, Breton, Reverdy), egli afferma: «Questa inapplicazione all'oggetto che caratterizza tutta la letteratura, in me è una inapplicazione alla *vita*» (ibid.). La lettera di Artaud del 6 giugno è egualmente ripiena di accenni alla vita: «Hanno [le mie debolezze] radici *vive*, radici d'angoscia che toccano il cuore della *vita*; ma non possiedono lo scompiglio della *vita*, non vi si sente quel soffio cosmico di un'anima scossa alla base. [...] una volontà superiore e cattiva attacca l'anima come vetriolo, attacca la massa parola-e-immagine, attacca la massa del sentimento, e lascia me ansimante, come sulla soglia della *vita*. [...] Queste opere azzardate che spesso sembrano il prodotto di uno spirito non ancora in possesso di sé e che forse non si possiederà mai, chi sa quale cervello nascondono, quale potenza di *vita*, quale febbre pensante che le sole circostanze hanno ridotto» (Artaud 1966, 24-25).

¹⁹ L'edizione originale del testo redatto dallo psichiatra è Pariani 1938.

Premessa e una lunga *Postfazione* dello stesso Ortesta, una sintetica *Notizia sulla vita e le opere* e una *Nota bibliografica*, infine una corposa appendice di testimonianze (di Ravagli, Soffici, Papini) e lettere. Proprio le lettere, insieme alla presenza di una *Nota autografa di Dino Campana*, sembra abbiano per scopo di farci udire la voce (per quanto scritta) di Campana stesso non filtrata da quella dello psichiatra. L'intera operazione di Ortesta si configura, a partire da questo indizio, come una vera e propria revisione critica dello studio di Pariani, il quale ha commesso il grave errore di scindere follia e poesia, affidando alle risposte fin troppo pulite del paziente "addomesticato" alle proprie domande il compito di chiarire genesi e funzionamento dei *Canti orfici* e mancando di interrogare, allo stesso fine, il linguaggio schizofrenico del poeta-malato:

Si è privilegiata, invece, la chiarezza e la ragionevolezza della parte meno pericolosa, quella in cui il discorso del poeta recluso si conforma all'ordine delle cose per poter parlare della poesia.

Pensiamo che il discorso della follia e il discorso della poesia abbiano modalità diverse, ma crediamo anche che entrambi riguardano sempre un solo oggetto: l'unicità del corpo, il suo movimento, il suo desiderio.²⁰

A partire da questo presupposto, Ortesta propone nella *Postfazione* una lettura dei *Canti orfici* che ne fa la risposta a una minaccia di perdita del sé. Come suggerito da Charles Mauron nella sua *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, un nodo di dolore determina l'opera, che pur non potendo prescindere si realizza superando tale condizionamento nella libertà della creazione artistica. Rispetto al rischio di scissione che minaccia l'io, «Il libro è, quindi, negazione e affermazione al tempo stesso: negazione rivolta contro la minaccia che mira a infrangere l'identità dell'io; affermazione di una realtà scissa, di cui l'io si fa portatore 'registrandola' nella scrittura».²¹ La strada seguita è quella della mimesi del male: attraverso la messa in scena di una schizofrenia simulata, l'io è esautorato della sua facoltà di reggere il discorso e tale compito è affidato a una terza persona (lo stesso io dislocato e spossessato)²² che può coincidere con gli organi stessi:

Dopo la stretta delle Chimere minacciose e folgoranti, non è più l'«anima» (l'unità della coscienza) che scrive, ma gli organi: la testa, la penna-prolungamento della mano; e scrivere diventa "scorrere" e "stridere". La scrittura degli organi è registrazione dell'assenza dell'io, registrazione della mancanza del momento

²⁰ Ortesta 1978a, 8.

²¹ Ivi, 162.

²² «Il viaggio a ritroso che si compie nel libro è viaggio verso la propria identità, che comporta una modificazione, un dislocamento dell'io dal piano lirico-monologante al livello di funzione 'registrante' leggi che sono quelle del sogno e dell'inconscio» (ivi, 163). L'esempio portato da Ortesta è quello della scansione enunciativa della *Notte*.

unificante della parola che evoca o designa un'identità esterna o interna che sia.²³

Ciò che è più significativo, però, è che nel momento di definire tale mimesi psicotica Ortesta faccia ricorso al verbo artaudiano *patire* (*souffrir*)²⁴ sperimentato solo l'anno prima nel poemetto:

In Campana [...] la minaccia della schizofrenia è scongiurata nella misura in cui essa viene 'patita', mutilazione che rende scenario e rappresentazione sia l'esterno (la minaccia) sia l'interno (l'io). La forza visionaria, di cui si è parlato a proposito della poesia di Campana, è appunto la messa in gioco di questo doppio scenario generato dallo sdoppiamento d'identità.²⁵

1.1.2 Seconda direttrice: Mallarmé e Lubrano

«Je crois aujourd'hui encore que Mallarmé est le plus grand interprète de la modernité. Son œuvre en vers et en prose vaut toute la littérature des dix-neuvième et vingtième siècles».²⁶ Non ci sarebbe tuttavia bisogno di una dichiarazione tanto esplicita per affermare senza incertezze la straordinaria importanza dell'incontro con Mallarmé di Ortesta, che ne traduce dapprima i *Sonetti* (1980), raccogliendoli in un libro a sé che non ha corrispettivi nella produzione in lingua dell'autore, per poi dedicarsi alle *Poesie e prose* (1982). Suoi complici in questa duplice impresa che, come sempre in Ortesta, unisce la mediazione all'interpretazione, sono Charles Mauron, grande interprete mallarmeano e fondatore di una peculiare *psychocritique* letteraria, una lunga citazione del quale costituisce grossomodo metà dell'introduzione ortestiana ai *Sonetti*, e Jacqueline Risset, che, dopo aver avallato l'esordio di Ortesta su «Carte segrete», firma l'introduzione al volume mallarmeano dell'82.

L'attrazione di Ortesta per «la struttura altamente controllata» del sonetto e la sua «particolare compiutezza di [...] sistema poetico chiuso»²⁷ riposa sull'esemplarità con la quale il congegno sonettistico incarna il desiderio ambivalente al cuore della poetica mallarmeana: rifiutare il caos e sottomettersi al suo do-

²³ Ivi, 170. Il critico Ortesta sembra qui mettere a frutto un giudizio di Jacqueline Risset su Ortesta poeta: «Un tale ascolto [del corpo vivente] come "passione" può essere descritto, nel rovescio, come "azione" da parte di attori in esercizio, e questi attori non sono altri che gli organi, isolati e illuminati sul palcoscenico del "corps morcelé": scrivere a partire da quel punto remoto e minaccioso significa la rinuncia alla unità, e l'orrore dell'acefalo: "la passione della biografia decapitata negli organi"» (Risset 1975, 62-63).

²⁴ Artaud 1971, 186: «Jabberwocky est l'œuvre d'un lâche qui n'a pas voulu souffrir son œuvre avant de l'écrire, et cela se voit» (già citato in traduzione).

²⁵ Ortesta 1978a, 166.

²⁶ Ortesta 2004, 265.

²⁷ Ortesta 1980b, 8.

minio. La geometria rigorosa del sonetto consente infatti da un lato di portare ai massimi livelli «l'ossessivo lavoro di rimozione del reale», esercitando poi sui pochi referenti inclusi la sorveglianza propria di una ragione rigorosa, così che essi appaiono al lettore «controllati in un sistema che li ricompone».²⁸ Dall'altro, però, la stessa chiusura fa sì che sia possibile aprire all'interno del sonetto «uno spazio enigmatico e una diversa sintassi» che sono quelli che la logica del sogno introduce nel linguaggio comune.²⁹ Nonostante l'ambivalenza risieda al cuore di una simile operazione, e nonostante sia propria tale intima tensione, esondante qua e là in «sussulti» e «lievi o raggelati stravolgimenti»,³⁰ ad avere attirato Ortesta, è nostra opinione che sia possibile differenziare Mallarmé da Artaud e da Campana in virtù del prevalere, in lui, di quel momento razionale che rende possibile il lavoro poetico di Trasposizione-Struttura enunciato in *Crise de vers*. La logica del sogno e la pressione esercitata sulla psiche dai nodi dolorosi di cui è punteggiata la biografia possono trovare uno sbocco in superficie solo a patto di essere sottoposti al libero controllo razionale della volontà artistica; così che, come sosteneva Mauron, l'opera d'arte non coincida con il sintomo ma con il suo contrario. Spostandoci sul terreno della logica e del linguaggio, ciò significa che la sintassi muta dell'inconscio, la rigorosa e solo apparentemente arbitraria logica dei nessi onirici di condensazione e spostamento può trovare espressione in poesia solo a patto di essere filtrata dalle strutture della *langue* condivisa, sia pure soltanto la lingua poetica nella sua natura di codice speciale. Per dirla con Freud e con Orlando, il linguaggio non comunicante dell'inconscio e delle sue manifestazioni involontarie come il sogno, il lapsus e il sintomo ha la peggio sul linguaggio comunicante del motto di spirito e, nel nostro caso, della poesia.³¹

L'introduzione di Ortesta-Mauron ai *Sonetti* di Mallarmé rappresenta infine la *chance*, per noi, di una precisazione terminologica. La definizione esatta dei termini *simbolo* e *simbolizzazione*, più volte usati in questo lavoro, riposa infatti sulla relazione tra oggetti interni e oggetti esterni postulata da Mauron e ripresa da Ortesta (a proposito di *Crise de vers*): «Il lavoro poetico gli si prospetta come Trasposizione-Struttura: trasposizione del mondo immaginario e dei suoi "oggetti interni" nella struttura di un *être de langage* che li preserva come "oggetti esterni" controllati in un sistema che li ricompone».³² Mauron precisa che gli oggetti esterni «sono presi dalla vita quotidiana del poeta», «una stanza quasi vuota, una finestra, uno specchio, una lampada». Pur restando oggetti concreti, essi si caricano di sensi simbolici che in alcuni casi «sono di ordine strettamente

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, che qui sto parafrasando.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cfr. Orlando 1975.

³² Ortesta 1980b, 7-8.

onirico».³³ «Essi sono isolati e enigmatici», in conseguenza della violenta rimozione cui il poeta sottopone «quelle parti della realtà che non coincidono con il sogno».³⁴

Tutta la realtà è disinvestita a vantaggio dell'oggetto significativo. [...] Ma quanto resta è sovrainvestito e questo spiega l'apparenza enigmatica dell'oggetto isolato. Il quale, privato del senso reale esterno, ne richiede un altro, interno. Da qui la domanda che Mallarmé si pone davanti alle cose più familiari: «Cosa significa ciò?». Non si tratta né di rebus, né di un segno particolare, né di un'allegoria, neppure di un simbolo nel senso che il pensiero critico troppo spesso conferisce a questo termine. L'enigma esatto in questo caso, cioè quello poetico, mi sembra questo: quale frammento o oggetto della mia realtà interna corrisponde a quello che vedo fuori di me? Mallarmé trova sempre una risposta, o taglia via...³⁵

Nello stesso anno del *Bagno degli occhi* e dei *Sonetti mallarmeani* Ortesta cura la stampa delle *Moralità tratte dalla considerazione del verme setajuolo*, una scelta di trenta sonetti del poeta e predicatore Giacomo Lubrano (Napoli, 1619-1693), insigne esponente del barocco retoricamente più oltranzista. Una singolare analogia biografica lo lega a Mallarmé, morto di uno spasmo alla glottide: «Nel 1679, mentre predicava a Palermo, fu colpito da una forma di paralisi alla lingua da cui non guarì mai, e che gli rese estremamente difficoltosa la parola».³⁶ Significative sono anche le analogie letterarie, a cominciare da una pratica del sonetto che ne sfrutta dialetticamente la chiusura per instaurare un regime sintattico e analogico ad alto tasso di complicazione e opacità. Condivisa con Mallarmé è inoltre l'enfasi sul lavoro poetico come operazione volontaria e artificiale³⁷ con la quale il poeta-baco estrae faticosamente dalla propria materia vitale fili di ordine e forma.³⁸ Tuttavia nel sonettista barocco vi sono anche tratti di altra natura: l'assenza di trascendenze (di contro al platonismo mallarmeano) e l'accento che di conseguenza cade sull'arbitrarietà della scrittura, pratica non garantita da ragioni esterne. La motivazione che guida il poeta è allora da ritrovare soprattutto, secondo Ortesta, nella necessità di esorcizzare la morte:

³³ Mauron 1977 [1964], 72-74 (citato in Ortesta 1980b).

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Matt 2006. Per un inquadramento della poesia lubraniana (nonché per una più ampia scelta testuale) si rimanda a Pieri 1982 e Alfano-Frasca 2002.

³⁷ «Il termine 'inchiostrì' (v. 9), infatti, può indicare l'applicazione, il metodo, la matericità di una scrittura non depositaria di messaggi trascendenti; il termine 'destando' (v. 11) può indicare l'artificiosità di un'operazione volontaria che provoca mutamento in ciò che è 'infermo' e 'inerte'» (Ortesta 1980c, 57; corsivi miei).

³⁸ L'enfasi cade in Lubrano non tanto sull'esito del processo, la «farfalla-luce», quanto piuttosto sul «baco in metamorfosi» (*Ibid.*), non sulle «più lucide spoglie» e sulle «veglie d'oro» ma rispettivamente sul «mondo di residui e di morte» che le sottende e sul «sonno da cui sono generate» (*ivi*, 57-58).

Di fronte a una Natura che 'svara' le sue leggi (*Ipocondriaco simile al Verme*, v. 12) senza gerarchizzarle, si palesa il carattere arbitrario e 'mortale' dell'attività del poeta e del baco. I quali finiscono con l'identificarsi nel ruolo della Parca e della Prefica (*Prosopopea*, v. 8), figure che assumono la morte dominandola. La Parca, infatti, è l'incarnazione del Destino in quanto morte; la Prefica piange e loda il morto, e quindi *dice* la morte in espressioni obbligate e codificate.³⁹

L'idea che la poesia sia in grado di assumere di fronte alla morte una funzione rituale, contenitiva e lenitiva dell'angoscia, accompagnerà Ortesta per l'intera durata del proprio percorso di poeta,⁴⁰ associandosi spontaneamente all'idea largamente affine, desunta invece dalle proprie frequentazioni critiche con Campana, che la poesia possa in certi casi consistere in una simulazione di stati percettivi e psichici alterati, proteggendo il soggetto dal rischio di una frammentazione del sé.

1.1.3 Tra psicanalisi e linguaggio (teoria e poetica)

Il bagno degli occhi sembra essere la sede poetica in cui si sedimentano numerose riflessioni al crocevia tra psicanalisi e studi sul linguaggio. Beninteso, come precisato da Giudici ciò avviene non per generico quanto estemporaneo «omaggio a una moda "semiotica"»,⁴¹ ma piuttosto in virtù della spontanea e necessaria reazione di un preciso temperamento poetico individuale alle sollecitazioni della sfera culturale in cui si trova immerso.

La prima matrice teorica, in ordine d'importanza, è certamente da rintracciare nel pensiero freudiano. Il secondo componimento della terza sezione, *Dialoghetto greco*, sorta di paradossale glossa opaca al poemetto in prosa che lo precede direttamente e che dà il titolo alla sezione, *La passione della biografia*, contiene ai vv. 25-27 una breve, allusiva citazione al testo francese di *L'io e l'Es* (1919), qui riportata dopo l'estratto dal testo poetico:

3 – Nel genere non cantato i casi dubbi abbondano
(la disparition rapide
de leur état conscient)

Mais l'expérience nous montre qu'un élément psychique, une représentation par exemple, n'est jamais conscient d'une façon permanente. Ce qui caractérise plutôt les éléments psychiques, c'est *la disparition rapide de leur état conscient*.

³⁹ Ivi, 58.

⁴⁰ «Perché scrivo? Oggi me lo chiedo sempre meno e sempre meno scrivo poesie. Mi vergogno a dirlo: scrivo forse per dilazionare la morte e questo mi induce a scrivere poco e a parlarne ancor meno, per un senso di decenza, di quieta non-accettazione delle cose, che certo non mi spinge all'euforia ma mi procura una qualche serenità» (Ortesta 2001c).

⁴¹ Giudici 1983, 341.

Une représentation, consciente à un moment donné, ne l'est plus au moment suivant, mais peut le redevenir dans certaines conditions, faciles à réaliser.⁴²

L'allusione serve a precisare, in modo sibillino, l'intenzione primaria del poemetto, col quale Ortesta mira a realizzare le condizioni più adatte alla riemersione di contenuti psichici sprofondati nell'inconscio. Affinché ciò avvenga sono però necessari precisi accorgimenti relativi alla sintassi e alla scelta del *medium*, sui quali torneremo. Preme intanto riconoscere la presenza di un secondo motivo freudiano, quello del sogno, che compare senza possibilità di equivoci negli stessi due testi: nella *Passione* si menzionano «il desiderio lo spostamento» (rr. 114-15) e soprattutto «condensazione spostamento» (r. 183), ovvero le famose procedure oniriche definite nella *Traumdeutung*, mentre un interlocutore del *Dialoghetto* afferma la necessità di realizzare «la funzione del sogno su piani molto più ampi» (v. 66). Ulteriori segnali della presenza di uno sfondo psicanalitico si hanno nel lessico e nei temi. I primi due componimenti del libro, *Pizia* e *ancóra Giocasta*, sono intitolati a personaggi greci coinvolti nel mito edipico, senza contare che la sacerdotessa e la madre incestuosa tendono a sovrapporsi in virtù della relazione d'identità veicolata dall'avverbio 'ancora'. Il *Dialoghetto greco*, con i suoi tre interlocutori anonimi 1, 2 e 3, ribadisce la coincidenza di greicità e teatro familiare psicanalitico, e persino il titolo del libro sembra contenere un'allusione edipica. Di rincalzo il lessico propone al lettore una costellazione di parole-tema che lasciano pochi dubbi sulla loro provenienza: *sogno, trauma, evirarsi, castrato*.⁴³ L'ultimo elemento provvisto di risonanze freudiane consiste nel motivo dell'ermafroditismo: la didascalia «Ermafr.» designa il terzo interlocutore di *Sei pezzi di paesini*, la sequenza dialogata successiva al *Dialoghetto* che chiude la terza sezione. Il ritorno della struttura drammatica sostiene indirettamente la possibilità di rintracciare una pista freudiana avvicinando il dialogo tra I. e G. di *ancóra Giocasta* allo scambio fra i tre interlocutori anonimi del *Dialoghetto* (1, 2, 3) e di *Sei pezzi* (Masch., Femm., Ermafr.), per i quali tanto il numero quanto l'anonimato suggeriscono l'identificazione con i ruoli del figlio, della madre e del padre. «Una sorta di danza lenta e sospesa si svolge, in cui gli elementi grammaticali suscitano presenze femminili e maschili pronte a scambiarsi le parti».⁴⁴ Tornando alla'ermafrodito/a, nella poesia del *Bagno* esso/a si associa con le immagini che condensano l'angoscia infantile di castrazione o più probabilmente il relativo complesso nell'adulto nevrotico;⁴⁵ il

⁴² Freud 1972 [1951], 180.

⁴³ *Pizia* 1-2 «gli stessi ginocchi della cara moscacieca se durante il sogno / nel volo si svegliava»); *Racconto di Diego* I 1-2: «fra giugno e ottobre hanno luogo / alcuni sogni»; [*le lacrime non possono passare*] 4 «senza traumi la mattina nella casa»; [*che finisca*] 7-8 «paesaggi belli / con paura stanno di essere castrati»; *Sei pezzi di paesini* 13-14 «Con un colpo d'ala l'anima / s'evirò sotto il pino».

⁴⁴ Risset 1975, 63.

⁴⁵ *Sei pezzi di paesini* ricorre al montaggio alternato di sei strofe-stazioni separate tramite

collegamento è analogo a quello che nella teorizzazione freudiana lega bisessualità e castrazione. Già Jacqueline Risset, presentando la prima edizione del poemetto in prosa nel 1975, l'aveva d'altronde individuato come possibile chiave d'accesso psicanalitica al testo, salvo poi ribadire la – giusta – necessità di non ridurre il testo letterario alla dimostrazione o esemplificazione di un rapporto concettuale:

Freud descrive la bisessualità come un livello induttore temporaneo della castrazione; e così il testo si chiude con questo brano di frase, con questo “inciso” chiuso tradue punti: “Incisanelsettonasale”. Tanto che si sarebbe tentati di scegliere questo punto (bisessualità-castrazione) come “chiave” psicanalitica del testo. Ma sarebbe misconoscere e fissare a un solo contenuto il gesto di ostinata interpretazione che continuamente fa, rifa, riprende, all'interno del buio corporale il movimento di estraniamento e di messa alla luce del “frutto”: “si ostina per tracce di ferite fino / al picco che ruota e ne estrae il frutto”.⁴⁶

Per concludere, vale la pena ricordare la menzione che lo stesso Ortesta fa dell'ermafroditismo nel suo saggio campaniano del 1978, dove l'ermafrodito è figura dell'equivoca pluralità di un io invaso dall'Altro: esso è l'oggetto di un violento rifiuto da parte del Maldoror di Lautréamont, mentre in Campana la strategia – come abbiamo già ricordato – è piuttosto quella di una volontaria messa in scena dello sdoppiamento identitario ai fini di scongiurarne l'accadere reale.⁴⁷ Una strategia di cui *Il bagno degli occhi* rappresenta con tutta probabilità una tra le possibili continuazioni.

L'ultima serie di rapporti che è opportuno considerare coinvolge Ortesta e l'esperienza francese della rivista «*Tel Quel*». Non si deve però pensare a una qualsivoglia forma di organicità, ma semmai a una consonanza culturale, di interessi, problemi e prospettive, che va poi a concretizzarsi in alcune relazioni concrete tra autori e testi, così come, in modo meno diretto, nella possibilità

asterisco: la parola dei tre interlocutori (I, III, V) si alterna con quella di una voce fuori campo che in qualche modo narra o commenta ciò che sta avvenendo (II, IV, VI). Alla parola del Maschio e della Femmina segue, dopo il primo intervento del narratore, quella dell'Ermafrodito, seguita a sua volta da un nuovo intervento in terza persona che riferisce di un'avvenuta castrazione: «Con un colpo d'ala / l'anima s'evirò sotto un pino / sí che resto di carne peste selvagge / e calma alle cacce / si metteva» (vv. 13-17). L'ultima stazione ospita ancora tracce sessuali maschili e femminili ambigualmente intrecciate, forse alludenti a un atto sessuale: «s'apre scossa in cute nei capelli / di membrana al dí di nozze di corolle / trema mazza e piace / sí che resta aura disfatta / a bocca piena» (vv. 20-24).

⁴⁶ Risset 1975, 63.

⁴⁷ «In Lautréamont lo sdoppiamento d'identità comporta una differenziazione rispetto alla figura dell'Altro, un gesto di violenta negazione che, attraverso la scrittura, rifiuta l'equivoca pluralità che non deve invadere l'io. [...] In Campana, invece, la minaccia della schizofrenia è scongiurata nella misura in cui essa viene 'patita', mutilazione che rende scenario e rappresentazione sia l'esterno (la minaccia) sia l'interno (l'io). La forza visionaria, di cui si è parlato a proposito della poesia di Campana, è appunto la messa in gioco di questo doppio scenario generato dallo sdoppiamento d'identità» (Ortesta 1978a, 164).

per noi di utilizzare alcuni suggerimenti critici di area telquelista per l'interpretazione dello stesso Ortesta. Il piano di riferimento generale è quello che costituisce il perno della rivista, ovvero l'interazione tra psicanalisi e linguistica, e più precisamente tra lacanismo e linguistica strutturale (tra Lacan, Jakobson e Benveniste). Tale convergenza attorno ai temi, tutti ben ortestiani, del corpo, del desiderio e del linguaggio si concretizza nel rapporto diretto e personale di Ortesta con Jacqueline Risset (nel comitato di redazione della rivista dal 1967), che ne introduce sapientemente l'esordio su «Carte segrete» nel 1975. Il filo però non si interrompe e ritroviamo il nome di Risset nell'introduzione alle *Poesie e prose* mallarmeane tradotte da Ortesta del 1982, e sarà poi ancora Risset a leggere la motivazione del premio Mondello 1993 conferito a Ortesta per la sua traduzione di *Pour un tombeau d'Anatole*. La presenza di Risset alle spalle del tarantino suggerisce di verificare eventuali rispondeenze fra i testi poetici, che effettivamente, anche solo a un'occhiata sommaria, sembrano non mancare. Si scorra ad esempio un componimento del 1971, *Forme et événement*, I, per intravedere un impaginato non lineare, una sollecitazione dei tipi e dei formanti grafici, una trama di partecipi e azioni corporali che facilmente rimandano al poemetto della *Passione*.⁴⁸ Qualcosa di analogo e di ancora più preciso si può dire per i nessi di somiglianza che il poemetto ortestiano sembra intrattenere con le *Stanze* di Marcelin Pleynet, pubblicate nella collana *Tel Quel* delle Éditions du Seuil nel 1973.⁴⁹ L'andamento poematico, fatto di sequenze in bilico tra verso e prosa spezzate da rientri, termini isolati, alterazioni dei caratteri tipografici, e centrato tematicamente su una sorta di dissezione corporale, in bilico tra violenza e sessualità, avvicina il testo francese a *La passione della biografia*, alla quale lo congiunge anche il *focus* sulla madre ostile – la prima sezione è rubricata *Chant de la mère armée*.⁵⁰ Va però anche detto, a scanso di equivoci, che l'interesse di Ortesta per la combinatoria e la costruzione grafica e non lineare del testo è destinato a un rapido ridimensionamento i cui primi segni sono già evidenti nella scelta di escludere dal *Bagno* alcuni testi pubblicati nel 1977 di forte radicalità sul piano della frammentazione metrica, della sollecitazione grafica e dell'asintattismo.

L'ultimo rapporto che proponiamo è quasi del tutto ipotetico, e consiste nella possibilità di sottoporre *Il bagno degli occhi* alla griglia teorica e analitica

⁴⁸ *Forme et événement*, I 13-15 «ouverture de la bouche: rire qui ouvre la bouche malgré / elle, dans le miroir du taxi, mais aussitôt / Arrêt»; 20-22: «Creusement successif, simultané, progressif / C'est le moi qui est troué en plein milieu / En prend un coup» (Risset 1971).

⁴⁹ Pleynet 1973.

⁵⁰ *Chant de la mère armée* 7-10: «aussi lointaine mouillée attachée aux lèvres / piétinant sur quelques pages / dans la rue dans le bain / petite difference du commencement et de la frime // gibier / ronde sans fin répétition / coupure / / ou la même sur le côté debout les poils plus abondant sur le dos que sur le ventre et manquant à la paume des mains à la plainte des pieds et parfois même aux fesses / car c'est sur le bord du pied qu'ils faisaient porter l'effort en marchant» (Pleyet 1973, 11-12).

di uno studio su Lautréamont e Mallarmé di Julia Kristeva: *La révolution du langage poétique* (1974).⁵¹ La piattaforma lacaniana del libro poggia sull'assunto che una certa poesia, nella fattispecie quella dei due autori citati, pratici una manomissione delle strutture linguistiche condivise (quelle in uso nel Simbolico) così da poter giungere a toccare la *chôra* semiotica, ovvero qualcosa come la matrice nella quale prendono forma in modo fluido e mai fissato i significanti; tale stadio del senso, appena successivo all'indifferenziato puro e semplice, coincide con il godimento infantile materno precedente alla rottura della fase dello specchio. Detto in parole semplici, rompere il linguaggio per attingere un senso che le è statutariamente precluso (e che coincide col Reale). L'opportunità di riferire una simile discesa nel profondo al primo libro di Ortesta è confermata dall'analisi delle procedure linguistiche che Kristeva svolge nella seconda parte del libro, *Il dispositivo semiotico del testo*, nella quale trovano posto tutti i principali strumenti linguistici del *Bagno*, dall'organizzazione fonica del materiale verbale allo scioglimento dei nessi sintattici, dalla dislocazione del soggetto enunciativo (citazionismo compreso) all'imprecisione dei deittici.

1.2 *La passione della biografia: un testo in movimento*

1.2.1 Lettura del testo

La passione della biografia è un lungo poemetto in prosa che nella versione che possiamo considerare definitiva, quella del 1980, si estende per diciotto pagine. La sua forma complessiva è quella di una serie di blocchi testuali di lunghezza variabile, la cui materia verbale appare fortemente sollecitata sul piano grafico dall'azione di numerosi fattori: rientri e spaziature, segnali di discontinuità come parentesi e trattini lunghi, barre oblique a separare/connettere le unità lessicali, inserti virgolettati, brevi segmenti in maiuscolo e altri graficamente isolati sul margine destro o sinistro del foglio. Si tratta dunque di prosa, ma di una prosa scandita o articolata anche secondo criteri non linguistici. Ciò che non viene mai intaccato è viceversa il limite di parola. Riportiamo il primo blocco:

Vuole buone metafore si stacca dagli impulsi distende un lato e l'altro s'arresta
nei prospetti scende il corpo vuole la mano si lascia correre tenta il contrappunto
ricomincia dietro diminuisce conta una voce o altro si disturba s'allarga insiste
si sposta si drizza per potersi calcolare chiara fino a toccare conta il profilo con

⁵¹ La traduzione italiana è Kristeva 1979 [1974], da cui si cita. La stessa traduzione è citata da Ortesta nella *Nota bibliografica* dei suoi *Sonetti mallarmeiani* tra gli *Scritti sull'autore* (Ortesta 1980b, 16).

gli occhi non avanza è fitto già dietro sottomessa a foglie si piega. La fuga calma le inflessioni. Perde traccia s'inoltra.

Il motore del testo, ciò che lo spinge in avanti, è senza dubbio da rintracciare nella catena dei verbi di terza singolare al presente indicativo. La rapidità della sequenza è data dalla brevità delle predicazioni e dall'assenza della punteggiatura interna. Quanto al referente sotteso al soggetto sintattico e alle desinenze verbali di terza persona singolare, l'ipotesi testualmente più economica è quella che si tratti della biografia nominata nel titolo, di cui il testo inscena la dolorosa vicenda. Interpretata con l'avallo dell'etimologia, la biografia è un'entità duplice che congiunge in un solo essere corpo e lingua, carnalità e poesia. La correttezza di una tale lettura trova supporto nei campi semantici convocati nel testo dalle azioni di lei, verbalità e corporeità, con la musica che in qualche modo interviene a fare da termine medio. Un elenco parziale delle occorrenze è sufficiente a fugare ogni sospetto. Sul piano della verbalità stanno: *metafora, interlocutore, discorso, inflessione, intitolato, argomento, commento, libro*; su quello della corporeità, *corpo, mano, arteria, ventre, palmo e palma, tallone, collo, testa, muscolo, scapola, carpo, metacarpo, osso semilunare*. Particolare rilievo è accordato ai genitali (*pene, vagina, clitoride*) e ai loro sostituti, l'occhio e le sue parti (*occhio, pupilla, palpebra, ciglia*). La musica, soprattutto nella prima parte del testo, gioca un ruolo rilevante, al quale retrospettivamente possiamo aggiungere lo spessore biografico del motivo:⁵² *contrappunto, voce, fuga, partitura, tastiera, falsetto, permutazione*. Significativo per noi è però soprattutto il fatto che tali campi s'intreccino tra loro, violando i confini tra i rispettivi domini: «risolve la partitura fino al tallone», «Fanno più violenza sugli argomenti precedenti», «Cita vincolando dove splende quando passa attraverso la ferita», «Muore nel commento». La spinta alla fusione arriva fino alla crasi lessicale, dando luogo alla neoformazione aggettivale *calamosessuato*, ideale pendant di *biografia* che deve certo qualcosa all'idea campaniana della penna come estensione del corpo.⁵³ La prima persona è quasi del tutto assente⁵⁴ e la terza persona femminile può prendere la parola per brevi momenti, ma nel complesso l'intero testo consiste in questa litania di azioni la cui natura oscilla tra una sfera in cui si combinano sessualità e violenza e un'altra dove pare di assistere a una sorta di

⁵² Bisognerà attendere *Nel progetto di un freddo perenne* per poter collocare con certezza la musica pianistica tra gli attributi della figura materna (cfr. *infra*, p. 138).

⁵³ Per la citazione del passaggio in questione (Ortesta 1978a, 170) cfr. *supra*, pp. 44-45. È l'unico caso, nel poemetto, in cui l'inventiva ortestiana arrivi a toccare il livello lessicale, con l'eccezione del finale «*checcosa s'affossa tremore*», termine che si presta a una doppia lettura in termini di aggettivo in -oso o di univerbazione di *che* + *cosa*.

⁵⁴ «Non mi pongo domande né la prendo scostando il mantello. Né sbattono le ali.

Punta intermittente e mi respinge dentro nel manto di fibra spessa di colore pallido. Da un lato il prato risente ad uno ad uno dei sobbalzi. Il muso aspro ed assolato si gonfia ingaggia accoppa» (*La passione della biografia*, rr. 115-20).

esplorazione delle superfici esterne e interne del corpo.

Si è detto del verbo che sarebbe il primo motore del testo, il che resta vero, a patto però di non dimenticare, oltre all'azione sporadica dei nessi fonici,⁵⁵ la presenza di catene nominali e lo sfruttamento a tutto campo della ripetizione lessicale e sintattica, anche in funzione di ripresa e rilancio del discorso. Nel primo blocco, già citato, era presente un'enumerazione verbale a cinque addendi; se casi simili restano rari, non lo sono invece le coppie e le terne verbali: «richiama ripassa sottopone», «si estrinsecano si riferiscono scorrono», «si gonfia ingaggia accoppa», «respira s'espande ricomincia». Sono più rare ma non infrequenti le enumerazioni nominali,⁵⁶ importanti invece le coppie, quasi mai sindetiche e di frequente semplicemente giustapposte. Il loro ritorno a una certa distanza l'una dall'altra, il loro vicendevole richiamarsi e la ricorrenza in esse delle stesse spie lessicali psicanalitiche, su tutte «desiderio», invitano ad attribuire loro una diversa funzione, sintetica o didascalica, come di indicazioni a procedere o, viceversa, soste in cui la voce fa il punto sul già scritto/agito: «debolezza e movimento», «altezza profondità», «il desiderio lo spostamento», «l'accecaimento l'obbedienza», «congiunzione castrazione», «condensazione spostamento», «il desiderio, ripresa», «la trama e il silenzio», «debolezza e risveglio». Come già mostrano le coppie, la ripetizione lessicale e sintagmatica a contatto e a distanza è una risorsa su cui il poemetto scommette moltissimo, facendo ricorso a un'ampia gamma di figure in funzione sia enfatica che propulsiva; tenendo presente che la propulsione del discorso può avvenire tanto in modo testualmente normale, tramite anafore di ripresa,⁵⁷ quanto attraverso uno slittamento semantico che sfrutta la ripetizione lessicale per movimentare i significati in modo asintattico. Troviamo poi il chiasmo (*La passione della biografia*, rr. 92-93: «la testa con la morte / la morte con la testa»), l'anadiplosi (rr. 94-95: «le belle dita nella bocca / La bocca irrigidita si svuota lentamente»), la figura etimologica (rr. 106-07: «Questo mi fa pensare al pensiero che la fece tremare sulla collina»), il polisindeto insistito a brevissima distanza (111-13: «ne scopri il taglio e il colore le labbra e le anche sporgenti e il culo»), *aequivocationes* (rr. 31-32 «sentendoli dire sentendoli conferire si sentirà più sollevata»), forme di ripetizione che veicolano gradualità (r. 66: «scaglia su scaglia») e transito:

⁵⁵ «Sulla tastiera l'unghia scava – sa di morta la bocca aperta nella pozza che riflette l'ugola più viva» (*La passione della biografia*, rr. 70-71). Del nesso *pupillo-pupilla* diremo più oltre.

⁵⁶ «Riverberi riverberi battiti pulsamenti palude che si sfoglia s'apre s'intravede lungo la linea delle radici e dei rami nella frequenza dei noduli umore di ferita principata non rimarginata che s'aspetta»; «Gli oggetti il desiderio il gioco la pianura la debolezza» (*La passione della biografia*, rr. 161-64; 244-45).

⁵⁷ «Richiama la mano dal basso in alto – le arterie socchiuse nel ventre – richiama ripassa ripropone il palmo al moto ondulatorio [...]». Ma vi sono ovviamente anche anafore semplici: «Vive senza visitatori. Vive chinata e se non basta ha tutta la superficie» (*La passione della biografia*, rr. 10-12; 18-20).

in basso la colonna vertebrale e l'interno un'interna frequentazione senza curiosità. – *di misura in misura di dimensione in dimensione* (la colonna vertebrale: altezza profondità) *d'appetito in appetito* (il desiderio lo spostamento). Non il corpo non il corpo, il corpo in dimensione.⁵⁸

La galassia della ripetizione, con la sua insistenza e con la sua collocazione ambigua tra strutturazione sintattica e asintattismo, ci aiuta a intendere esattamente la duplice unità della passione della biografia: processo unico che investe insieme il corpo e la parola, essa consiste in una scrittura del corpo che non ha luogo al di fuori della pagina e insieme in una scrittura che non ha supporto che non sia quello dell'esterno e dell'interno del corpo; è il corpo stesso che immagina la propria vita fatta a pezzi come una scrittura i cui attori sono gli organi («biografia decapitata negli organi»)⁵⁹ ed è però anche la pagina che si fa corpo su cui si sedimentano i tracciati psichici della sofferenza e del desiderio.

La chiave di lettura del testo di Cosimo Ortista si trova nel suo titolo, se preso rigorosamente alla lettera. "Passione della biografia" non significa qui gusto narcisistico delle cose vissute, ma indica un ascolto (ascolto paziente, attivo, tremante) della *vita scritta*, o più esattamente della *scrittura della vita*, o più esattamente ancora dei punti in cui *vita* e *scrittura*, prese ambedue nel loro significato più immediato e concreto (vita come decorso biologico, sperimentato nei messaggi mandati dal corpo, scrittura come gesto che richiede una tecnica e un'esplorazione conoscitiva indefinita) si incontrano, e per un attimo quasi imprendibile si toccano e si confondono: l'istante si scrive nel corpo, la lettera emerge dagli organi.⁶⁰

Le due dimensioni inscindibili dell'atto trovano forse il loro *tertium comparationis* nella deleuziana superficie: «superficie muscolata ma dentro/fuori questo libro si perde con precauzione» (*La passione della biografia*, rr. 147-48). Tuttavia, allo stesso proposito bisognerà tornare a menzionare «il lessico della tecnica musicale», che per Risset rappresenta il solo «livello metaforico "normale"»⁶¹ attivo nel poemetto, un'intuizione critica che può essere precisata ricordando il carattere a-significante, autonomo e assoluto del linguaggio musicale, consistente in puri rapporti formali e capace per questa sua natura di mettere in

⁵⁸ *La passione della biografia*, rr. 141-45. Lo stesso tipo iterativo ritorna nei libri successivi anche se in modo sporadico: nel *Progetto*, in [*Le devo dare cibo e riposo*] (2 «di anno in anno sprofondando», 5-6 «di stanza in stanza mi rincorre / di anno in anno sempre più addosso»); nel *Serraglio*, in [*Finiti i baci*] (12-13 «di sogno in freddo perdendosi / di freddo in freddo sempre più attento»).

⁵⁹ *La passione della biografia*, r. 180. Il breve scritto critico col quale Jacqueline Risset accompagna la prima uscita del poemetto ha per titolo *Il teatro degli organi*: «Un tale ascolto [dei messaggi mandati dal corpo] come "passione" può essere descritto, nel rovescio, come "azione" da parte di attori in esercizio, e questi attori non sono altri che gli organi, isolati e illuminati sul palcoscenico del "corps morcelé": scrivere a partire da quel punto remoto e minaccioso significa la rinuncia alla unità, e l'orrore dell'acefalo» (Risset 1975, 62-63).

⁶⁰ Ivi, 62.

⁶¹ *Ibid.*

comunicazione linguaggio verbale e non-linguaggio corporale. L'impossibilità di adottare un *tempus* che non sia il presente indicativo, incessantemente reiterato per l'intera lunghezza del testo, ben si accorda all'ambiguità dell'*hic* in cui l'adesso della biografia trova modo di depositarsi. Chiare tracce lessicali indicano poi che nel poemetto sono allusi atti sessuali e violenti che rinviano a scene incestuose e di castrazione, alle quali va affiancata la presenza di un elemento bisessuale, testimoniata da falli femminili e inversioni genitali.⁶²

Una sorta di danza lenta e sospesa si svolge, in cui gli elementi grammaticali suscitano presenze femminili e maschili pronte a scambiarsi le parti. Così il "pupillo" legato al *lei* del testo in una rappresentazione storicizzata e attenuata dell'incesto madre-figlio, diventa più in là la "pupilla", rappresentazione dell'occhio (occhio maschile/femminile), "poupée", giocattolo.⁶³

Sulla praticabilità di un'interpretazione psicanalitica (nella quale peraltro non sapremmo inoltrarci) la stessa Risset, che pure la suggeriva, esprimeva alcuni dubbi, consistenti nel rischio di voler riportare a uno schema concettuale la girandola semantica e ritmica messa in atto, con fermo e ferito rigore, da Ortesta. «Desiderio», «condensazione» e «spostamento» rimangono a ogni modo i punti di riferimento per orientarsi in un testo che dei moti del desiderio prova a fornire una traccia, ricorrendo all'intervento della sintassi onirica per garantire un'adeguata circolazione dei significati e dei significanti. In tal senso la scelta della prosa fa tutt'uno con quella della dimensione ampia del testo, e trova la sua motivazione in una parentesi del *Dialoghetto greco*: «la funzione del sogno su piani più ampi» (v. 66). È possibile sfruttare la capienza e l'elasticità della prosa lunga per innervare nel discorso la logica onirica e facilitare in tal modo la riemersione dei contenuti psichici divenuti inconsci; aggiungendo che le stesse qualità della prosa ben si prestano inoltre alla dinamica di accumulazione e spostamento che caratterizza le catene predicative verbali e nominali di cui è composto il testo. Sul piano dei modelli, infine, non è possibile tralasciare i *poèmes en prose* di Baudelaire e Rimbaud e la prosa spezzata e ritmata in brevi

⁶² «Passa senza immagine l'immagine, il membro staccato, il linguaggio di superficie senza terrore del nuovo orifizio: perdita della scrittura da cui trasuda lei che non tollera la perdita» (*La passione della biografia*, rr. 72-75); «Si poggia all'ano senza lacerarlo, debolezza e movimento. Gli occhi sono duri nelle palpebre. Ne ha abbastanza la pupilla, perde il fiato, il gusto pezzo per pezzo» (rr. 83-85); «Punta intermittente e mi respinge dentro nel manto di fibra spessa di colore pallido» (rr. 117-18); «si sprigiona da ogni orifizio eretta e sottile, sfonda ritmicamente il pupillo formando strati sovrapposti al di sotto della pelle. S'innamora coperta d'uccelli coperta di voci femminili, lo chiama con nome più duro e in punta scura disloca anfratti [...]» (rr. 129-33); «Rilanciata (per punta ristretta e oscura?) emerge in vagina assorbe riso ed obbedienza» (rr. 137-38); «[...] dove è già nuda contratta nello spessore di sperma che l'imbeve» (rr. 172-73); «[...] si erge il pene con vibrazione di sostegni né s'immerge nella pianura dolce in pendenza sfoltita ai bordi» (rr. 235-36); «piazze foreste gli occhi premuti dall'uso e dall'incantamento la vagina e il pene assorbiti rimarginati [...] È senza pericolo. Il tutto si tiene. Congiunzione castrazione» (rr., 248-56).

⁶³ Risset 1975, 63.

blocchi del *Comment c'est* di Beckett, mentre l'investimento sulla dimensione grafica nasconde certo qualche influsso mallarmeano (il *Coup de dés*) e di area telquelista.

1.2.2 La preistoria (1975-1978)

L'esordio su rivista di Ortesta data al 1975, sul fascicolo 29 della rivista romana «Carte secrete». Ortesta vi è presente con un solo testo, *La passione della biografia*, introdotto da un saggio di Jacqueline Risset, *Il teatro degli organi*.⁶⁴ Due anni più tardi lo stesso testo ricomparirà con modifiche di rilievo assieme ad altri in una piccola silloge, intitolata anch'essa *La passione della biografia*, sul ventiseiesimo dei «Quaderni della Fenice» diretti da Giovanni Raboni e redatti da Maurizio Cucchi.⁶⁵ Stavolta la nota introduttiva è anonima, quasi certamente di mano dello stesso Raboni.⁶⁶ Oltre che per le varianti del poemetto in prosa, in assoluto il testo più longevo di Ortesta e quello a lui più caro, l'uscita del 1977 è interessante per quanto aggiunge. Sono in tutto cinque sezioni numerate (I-V) delle quali la prima è occupata dalla *Passione*. Seguono: II) *Dialoghetto greco*, III) *Pasqua 1975* (con dedica *ad Andrea Zanzotto*) e *a D.* (aperto da un'anonima citazione in francese); IV) *Teste*, composto di sei testi o parti di testo separate tramite asterisco. Tutte le aggiunte sono in versi e di esse soltanto una, il *Dialoghetto greco*, sarà ritenuta idonea all'inclusione nel libro d'esordio, dove andrà a collocarsi subito dopo la *Passione*, mantenendo intatto il nesso di contiguità istituito nel 1977 (come già detto, il *Dialoghetto* si configura come un commento, anche se opaco e allusivo, alla partitura prosastica alla quale è posto in coda; qui compare il lacerto freudiano in francese, qui si menzionano lo scioglimento della sintassi e la volontà di istituire nel testo il dominio della funzione onirica). Vediamo dunque più da vicino i testi esclusi, cercando di ipotizzare le ragioni del loro rifiuto.

Con l'eccezione delle dimensioni e della scelta in favore del verso, sulla quale torneremo, prevale in questi testi la continuità con il poemetto. Ciò vale *in primis* per l'impaginazione non standard e fitta di bianchi, rientri, sintagmi e lessemi isolati, sfruttamento del maiuscolo, inserti virgolettati, lacune e sospensioni realizzate per mezzo di puntini sospensivi, punti interrogativi ed esclamativi, parentesi e trattini lunghi. A questo dobbiamo aggiungere la presenza

⁶⁴ Questa l'intestazione esatta: «Jacqueline RISSET / presenta / tale e quale / Cosimo ORTESTA / con / TEATRO / DEGLI / ORGANI / sulla / PASSIONE della BIOGRAFIA / (o: vitascrittura)». Cfr. Ortesta 1975.

⁶⁵ Cfr. Ortesta 1977a. Nello stesso quaderno appaiono testi di Angela Giannitrapani (*Popolo sognante*), Jolanda Insana (*Sciarra amara*), Gregorio Scalise (*Poemetti*), Michele Stellato (*Io penso al Nord*), Leonardo Treviglio (*EUL*). La silloge ortestiana occupa la terza posizione.

⁶⁶ Per Raboni critico di Ortesta si veda anche Raboni 2005.

del lessico sessuale e patologico, familiare e psicanalitico (*pregenitale, sintomo, madre, crisi d'asma, anoressia, primogenito, svenimento, prognosi, devianza, con-gestionato, terapia*) e di quello musicale (*diteggiare*), accanto a una sperimentazione lessicale che anticipa quella del *Bagno degli occhi* muovendosi tra gli estremi del colto-ricercato (*capelli di tiepolo, deessa, fera pasqua, illune, auricularità, indeclinato*) e dell'invenzione linguistica "traumatica" (*forestafaccia, facciaselva*). A questo lavoro sul lessico si affianca la tendenza, di matrice onirica, a destrutturare sintassi e testualità, intaccando coerenza e coesione testuali, che ancora ritroviamo nel poemetto e nei passaggi linguisticamente più tesi del libro a venire. La dedica a Zanzotto non fa problema in sé, anche se effettivamente il *Bagno* è del tutto sprovvisto di dediche a scrittori, il che forse potrebbe spiegare l'esclusione dell'omaggio in questione. Diverso il caso della citazione in francese che apre a D.: «Le coeur est assis au milieu comme le Roy. / Les veines sucent de l'estomach; / celui-ci attire aussi et fait ouverture du pylore / ... lui donne mouvement de suction». In essa sono composti insieme due frammenti dell'*Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices* (1625) di Etienne Binet, lo stesso trattato un cui estratto sulla metamorfosi del baco da seta apre il coevo saggio ortestiano su Giacomo Lubrano (*Il tempo del verme*) e la successiva nota d'apertura ai sonetti del «verme setajuolo».⁶⁷ Difficile dire se qui la volontà di liberarsi di un apporto culturale disomogeneo rispetto alla cornice piuttosto modernista del *Bagno* sia corresponsabile dell'eliminazione. Più interessante, semmai, è il fatto che in tutti e tre i testi che saranno esclusi l'accanimento sulla lingua e la duplice tensione formale e corporale si diano entro un assetto metrico votato alla *brevitas* e alla frammentazione: i testi, comprese le sei stazioni di IV, sono in sé brevi e composti di strofe minute (da 1 a 5 versi), con predominio

⁶⁷ «'...ils s'ensepueuissent richement dans ce peloton, s'entortillent dans ce duvet et se couchent comme dans un riche tombeau, ou nid pour se couvrir soy-mesme, et contraindre la mort d'enfanter la vie'. Per il padre Etienne Binet la metamorfosi del baco da seta è un fatto di natura e un fatto di leggenda al tempo stesso; egli gioiosamente confonde i confini tra realtà e favola in una concatenazione 'naturale' di situazioni innaturali che non sono più sentite come tali nell'anticipazione di un evento comprendente in sé il massimo di innaturalità: la costrizione esercitata sulla morte perché partorisca la vita» (Ortesta 1977b, 18; lo stesso passo, con qualche variante tra cui l'indicazione esplicita della fonte, in Ortesta 1980c, 57). Quanto invece al nostro estratto relativo all'anatomia umana, il primo "verso" proviene dalla prima sezione del capitolo LV, *De l'homme*, che in brevi sezioni numerate affronta la composizione del corpo umano nelle sue parti: «16. *Le coeur est assis au milieu, comme le Roy, sa chaleur est tres-grande, & la petite paroy qui est entre les deux coffrets est dure, pour bien reparer ces deux sangs*» (Binet 1625 [1621], 536). Il resto proviene da una sezione successiva dello stesso capitolo, *L'œconomie de l'homme*, dedicata al mantenimento dell'organismo (appetito, nutrizione, ecc.): «Les parties donc vidées par la chaleur attirent des veines, les veines suçent de l'estomach, celui-ci attire aussi & fait ouverture du pylore, partie superieure de l'estomach, & lui donne mouvement de suction, d'où vient l'appetit qui repare toutes les brèches faites au corps, autrement la chaleur naturelle s'einteint & l'humeur radicale tarit, flettrit, & se consume & apres la vie, qui consiste en ces deux choses bien unies & entretenues (quoy qu'elle se battent sans cesse)» (ivi, 554).

evidente di versi brevi. In *Pasqua 1975*, ad esempio, che consta di quattro terzine chiuse da un distico, il verso più lungo è un endecasillabo («Guscio tenero rotto con le nocche») e a dominare è l'intervallo quinario-settenario. Mentre la frammentazione del dettato giunge a esiti come il seguente (*Teste 25-29*):

intoppi e terra
 –
 convinte devianze
 che mi
 – ressero

Se dunque, forse, sul piano formale è nel connubio di brevità e frammentazione visiva che va ricercato l'elemento capace di motivare l'esclusione delle quattro poesie del 1977, più in generale è possibile ipotizzare che proprio l'eccessiva vicinanza al poemetto abbia potuto costituire un problema in una fase successiva. L'impressione è che Ortesta possa avere sentito l'esigenza di separare la *Passione* (e con essa il *Dialoghetto*, che così strettamente ne dipende), isolandola come momento a sé della propria ricerca poetica, parallelamente impegnandosi nel ritrovamento di un diverso nodo di forma e contenuto per la propria poesia in versi.⁶⁸

1.2.3 Le varianti del poemetto

Due sono le fasi variantistiche che contraddistinguono la vita interna del poemetto in prosa *La passione della biografia*: una prima, maggiore, dal 1975 al 1977, cui segue una seconda minore dal 1977 al 1980.⁶⁹ L'opposizione quantitativa si riferisce, com'è ovvio, all'entità delle modifiche, molto sbilanciata tra l'uno e l'altro intervallo. Possiamo dirlo subito: il momento in cui il testo assume la sua forma in sostanza definitiva coincide con la pubblicazione sul quaderno

⁶⁸ Da tale punto di vista le *Sei poesie* pubblicate su «Niebo» nel 1978 (Ortesta 1978b) si collocano a metà strada fra le poesie del 1977 e *Il bagno degli occhi*. Si orientano verso il libro [*Nave con sigilli*], testo che confluirà senza varianti nella prima sezione della raccolta, e [*Non salto da globo a sonno*], che, pur destinato a non essere accolto, contiene la prima attestazione di un sintagma vicinissimo al «bagno degli occhi» e si sviluppa pressoché interamente su quel ritmo anfibrachico che poi ritroveremo in *Veglia*: 4-9 «rottura sugli occhi mi prende / splendore chi dice / rovina negli organi / a me / con fiocchi tenuti / e bande in giardino gelando». Le quattro poesie restanti (*Effe*, *Mors*, *Sfera del lavoro*, *La seduzione*) sono formalmente e lessicalmente più vicine ai testi brevi pubblicati sul «Quaderno della Fenice» a cominciare dal respiro corto del verso, che spesso è conseguenza del ricorso in serie al gradino metrico.

⁶⁹ A queste due dovremmo aggiungere una terza fase, per così dire postuma, che copre l'intervallo 1980-2006 e che si manifesta dapprima nel *raccourci* del poemetto pubblicato in *Una piega meraviglia* (su cui cfr. *infra*, pp. p. 182), poi nel ripristino del testo nella sua interezza nell'ultima *Passione della biografia*, quella donzelliana del 2006.

raboniano. Una prima variante relativa all'organizzazione complessiva del poemetto⁷⁰ consiste nell'aggiunta di una serie di asterischi a separare tra loro parti di testo. L'aggiunta di un livello intermedio tra l'articolazione in blocchi affidata ai bianchi tipografici e il testo preso nella sua interezza testimonia un acquisto di volontà costruttiva: il «flusso incessante e al tempo stesso pietrificato dei modi d'impaginazione e delle congetture sintattiche»⁷¹ si fa più simile a un'architettura. Il ragionamento sulla ripartizione interna dei materiali è di certo connesso, nella mente del poeta, all'aggiunta di nuove parti di testo: nella redazione del 1977 sono nuove le righe 18-29, 50-100, 116-31 e 254-68 e il poemetto passa da 177 a 271 righe (diventeranno 280 nella redazione del 1980). All'inserzione di nuove porzioni testuali si affianca, in un caso, la decisione di intervenire sull'ordine della macrosequenza, rovesciando la scansione di tre blocchi successivi (il primo diviene il terzo, il secondo e il terzo divengono il primo e il secondo): 148-53 > 248-53; 154-63 > 229-38; 164-73 > 239-47. Le sezioni aggiunte comportano numerose novità di rilievo. Sul piano formale, ad esempio, risale al 1977 l'inserzione dell'unica serie versale interna al poemetto, che allinea cinque versi brevi sul margine destro della pagina («tensione vegetale / testa fosse vuota / la testa con la morte / la morte con la testa / le belle dita nella bocca»). Il lessico registra l'ingresso delle uniche due neoformazioni di tutto il poemetto: l'aggettivo composto *calamosessuato* e l'anomalo e indefinibile *checcosa*. Il piano dell'*inventio* conta invece decisivi acquisti nella sezione psicanalitica⁷² che vanno ad alimentare la vena freudiana già presente (in particolare nelle coppie «il desiderio, lo spostamento» e «condensazione spostamento») e soprattutto l'ingresso, all'interno di una nuova sequenza di ben 51 versi (rr. 50-100), della citazione da Artaud e dell'enfasi di matrice deleuziana sul linguaggio di superficie:

Passa senza immagine l'immagine, il membro staccato, il linguaggio di superficie senza terrore del nuovo orifizio: perdita della scrittura da cui trasuda lei che non tollera la perdita, che si dimentichi come ha voluto patirla prima di scriverla.⁷³

Possiamo quindi collocare tra il 1975 e il 1977 l'incontro con *Logica del sen-*

⁷⁰ Non ci occupiamo in questa sede degli interventi minimi (varianti tipografiche, preposizionali e interpuntive, semplici correzioni di refusi, ecc.), pure presenti anche se in misura occasionale.

⁷¹ Così Raboni (?) 1977, 58.

⁷² «Fanno più violenza sugli argomenti precedenti: raggiunti da bocche laboriose *negano fino al limite tendenze che restano incipienti* // in là la copula ricorre *simmetricamente inversa* rispetto all'interstizio qui, dove *l'occhio maschio* affiora come l'altro s'incide più in basso // Un'altra scaglia su scaglia su con ininterrotta successione combacia con *le orecchie indifese contrattili* al riparo» (Ortesta 1977a, 61-62; corsivi miei). Si notino il riferimento alla negazione (arricchito del lemma freudiano *tendenza*), la tematica clinica dell'inversione genitale e infine la presenza di «sostituti» degli organi genitali quali l'occhio, che è maschio, e le orecchie.

⁷³ *La passione della biografia*, rr. 66-71 (Ortesta 1977a).

so,⁷⁴ alluso nel testo per chi sappia leggere tra le righe, da cui la necessità per Ortesta di tornare sulla struttura poematica per approfondirne i nodi e condurla a compimento.

1.3 Il bagno degli occhi: dal titolo al testo

Diversi critici a cominciare da Bonito hanno creduto di poter identificare la fonte del sintagma «bagno degli occhi» in un verso di Rimbaud, l'*explicit* di *Mémoire*: 40 «Au fond de cet œil d'eau sans bords, – à quelle boue?».⁷⁵ L'associazione resta debole e ipotetica – il bagno non è l'acqua, e le due parole piene sono configurate in modo speculare: occhio d'acqua –, ma trova qualche sostegno in una lettura complessiva del componimento. Sono dieci quartine di alessandrini ripartite in cinque sezioni numerate di due quartine ciascuna, nelle quali l'osservazione del paesaggio – un corso d'acqua, prati, uno stagno – cede continuamente il campo alla visione, tra memoriale e onirica. Almeno due figurazioni si allacciano senza sforzo a quanto sarà inscenato nel *Bagno*: 1) l'associazione analogica tra l'acqua e l'occhio che rinvia alle sofferenze infantili (1 «L'eau claire; comme le sel des larmes d'enfance»), dà luogo all'immagine della «jaune et chaude paupière» (v. 13) e schiude nel finale la protratta descrizione dell'uomo immobile sulla sua barca al centro di uno stagno che non ha riflessi né rive,⁷⁶ possibile figura dell'adulto «fissato» al proprio orizzonte infantile; 2) la persona di Madame, in un punto detto Sposa (14 «ta foi conjugale, ô l'Épouse»), donna orgogliosa e distante che corre dopo la partenza dell'uomo in una possibile riproposizione dell'abbandono materno. I suoi tratti combaciano per certi versi con quelli della principessa che ossessionò Mallarmé, Erodiade (17 «Madame se tient trop debout dans la prairie»), compresa una certa impronta luttuosa.⁷⁷ Lo stesso Mallarmé ci offre l'aggancio per un ulteriore rinvio, anche se va detto che in questo caso si tratta di poco più di una suggestione: una vera e propria «tragedia dello sguardo»⁷⁸ costituisce la parte centrale del progettato *Tombeau* per il figlio Anatole, dove però la geometria dei ruoli familiari è differente – la madre e il padre scrutano ansiosi negli occhi del bambino nei quali si rivela tanto la sua

⁷⁴ Deleuze 1975 [1969].

⁷⁵ Così tradotto da Ortesta 1986a, 147: «In fondo a quest'occhio d'acqua senza sponde, – giù per quale fango?». Da quest'edizione provengono le altre citazioni.

⁷⁶ *Mémoire* 31-32 «Puis, c'est la nappe, sans reflets, sans source, grise: / un vieux, dragueur, dans sa barque immobile, peine»; 39-40 «Mon canot, toujours fixe; et sa chaîne tirée / au fond de cet œil d'eau sans bords, – à quelle boue?».

⁷⁷ *Mémoire* 6-8 «[...] Elle, / sombre, ayant le Ciel bleu pour ciel-de-lit, appelle / pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche»; 23-24 «[...] Elle, toute / froide, et noire, court! après le départ de l'homme!».

⁷⁸ Richard 1992 [1961], 253.

illusoria vitalità (per la madre) quanto il suo destino di morte; la prospettiva è insomma quella dei genitori e non, come sarà nel *Bagno*, quella del bambino, e assai differente è la qualità dei traumi dai quali l'opera è determinata. Ma qual è, allora, il referente sotteso al bagno degli occhi? Ragioni collocate su diversi piani ci inducono a identificarvi il condensato metaforico tanto dello choc traumatico vissuto dalla mente infantile al cospetto della scena primaria o di altri accadimenti familiari dolorosi e violenti, quanto della riattualizzazione che di quello choc propone in poesia la mente adulta del poeta, impegnata volontariamente in una regressione alle fonti primarie della sofferenza. Si tratta, per la poesia, di un compito impossibile nella misura in cui il suo oggetto diventa ciò che per sua natura sfugge alla dicibilità; ma anche, da un altro punto di vista, del compito a lei più congeniale, se, come sosteneva Francesco Orlando, proprio il linguaggio poetico e letterario con le sue figure consiste in una formazione di compromesso capace di dar voce, al contempo neutralizzandolo, a un contenuto represso.⁷⁹ I riferimenti freudiani e quelli greci interni al libro, la cui zona di sovrapposizione consiste guarda caso nel mito edipico, ci inducono a vedere nel bagno degli occhi anche un'allusione all'accecamento di Edipo, emblema del senso di colpa e delle tendenze autodistruttive che accompagnano il desiderio represso.

A tale costellazione analitica andrà riferita anche la dedica posta in esergo al libro – *per mia madre* – sulla quale bisogna però aggiungere qualcosa. Sfruttando lo spessore etimologico della preposizione, possiamo dire che la raccolta d'esordio si fa insieme dono ed attraversamento: opera *in memoriam* della madre scomparsa durante la sua lunghissima lavorazione, iniziata già negli anni Sessanta,⁸⁰ essa è l'esito di un gesto gratuito che nasce dalla volontà di eternare un legame di affetto e riconoscenza; e tuttavia al tempo stesso essa rappresenta il viaggio periglioso condotto verso le sorgenti di una presenza affettiva mitica e la rottura originaria che ad essa lega indissolubilmente e per sempre.⁸¹

⁷⁹ La proposta teorico-letteraria di matrice freudiana elaborata da Orlando (cfr. almeno Orlando 1992 [1973]) vede nella letteratura una formazione di compromesso, ossia la manifestazione semiotica di uno scontro di forze sempre riconducibili alla dialettica sociale e individuale tra repressione e represso. Il ritorno del represso emerge sotto forma di figuratività, intesa in senso ampio, sulla scorta del Gruppo μ , come qualsivoglia alterazione della trasparenza nel rapporto significante-significato.

⁸⁰ Cfr. *supra*, p. 28.

⁸¹ Si potrebbe pensare che il vuoto causato dalla morte reale sia andato a sovrapporsi a una precedente frattura tra il sé e la figura materna. In proposito lo psicanalista francese André Green (2018 [1980]) ha chiamato «complesso della madre morta» quello che si sviluppa quando la madre subisce una grave depressione (in genere causata da un aborto), che causa un'improvvisa perdita di interesse nei confronti del figlio. Questo cambiamento repentino genera nel bambino un «nucleo freddo» (p. 229) che marchia indelebilmente i futuri investimenti erotici. Tale catastrofica perdita dell'affetto costituisce un violento trauma narcisistico, cui il soggetto può rispondere con diversi meccanismi di difesa: il disinvestimento dell'oggetto materno; l'individuazione di un capro espiatorio nel padre, conseguente alla costruzione immaginaria della scena primaria (da

Più in generale, ritornando al titolo del libro e sconfinando in direzione antropologica, il bagno degli occhi rappresenta la cecità inflitta come punizione a chi ha infranto un'interdizione visiva, ma accanto a essa può evocare forme di visionarietà e veggenza affidate a «un occhio interiore che supplisce alla vista fisica». ⁸² Tornando all'analogia, il *tertium* della liquidità associa l'interno dell'occhio agli specchi d'acqua, due realtà che proprio in virtù della liquidità – ma anche, come ci insegna Rimbaud, dell'assenza di bordi propria di certi stagni impossibili – possono essere accostate agli attributi-chiave dell'inconscio: fluido, indifferenziato, infinito. Precipitare in queste profondità senza fondo significa, nella simbologia del *Bagno*, annegare. ⁸³

In quali modi sia possibile dare conto, concretamente, del bagno degli occhi, lo mostra con grande efficacia il componimento che porta lo stesso titolo:

	Nitida madre caduta a spron battuto	1 ^a 4 ^a 7 ^a 9 ^a 11 ^a
	da scalea posando calzata in cima al bisbiglio	3 ^a 6 ^a 9 ^a 12 ^a 15 ^a
	mi si musica a tutto misì mu	3 ^a 6 ^a 10 ^a
	parte senza un grido	1 ^a 3 ^a 5 ^a
5	e mi pare di no	3 ^a 6 ^a
	così come è che	3 ^a 6 ^a
	a quattro a quattro si separa	2 ^a 4 ^a 8 ^a
	cadendo lontano dalla scala	2 ^a 5 ^a 9 ^a
	e non basta che a riva	3 ^a 6 ^a
10	il suono al colore la mano in cerca	2 ^a 5 ^a + 2 ^a 5 ^a
	d'occhi neanche	1 ^a 4 ^a
	gli occhi cadendo e occhi del bambino	1 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a
	che si bagna	3 ^a
	non basta al cavallo	2 ^a 5 ^a
15	frescura d'alloggi	2 ^a 5 ^a
	né voce da pastiglia in atra notte	2 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a
	per celare culi in equilibrio	3 ^a 5 ^a 9 ^a
	ad alta voce: – Questo è l'anno di Rubens –	2 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a 11 ^a
	una tazza mi sceglie soffiando	3 ^a 6 ^a 9 ^a
20	scrocchiando il disegno e la fattura	2 ^a 5 ^a 9 ^a
	la mano siede in ascolto avvampa	2 ^a 4 ^a 7 ^a 9 ^a
	stridendo tutta assai nella selva e si plasma	2 ^a 4 ^a 6 ^a 9 ^a 12 ^a

cui il soggetto è escluso); l'odio; l'autoerotismo; lo sviluppo precoce delle capacità immaginative e intellettuali. In particolare, il soggetto tende a cercare di ricostruire la propria unità attraverso la creazione artistica e il lavoro intellettuale, ma rimane particolarmente vulnerabile nell'ambito della vita affettiva, a causa della presenza "congelata" della madre morta, muta, indifferente, «che non finisce mai di morire» (p. 233) e che continua ad agire ogni volta che si tenta di riempire il vuoto lasciato da lei con nuovi oggetti [nota di Jacopo Galavotti].

⁸² Deonna 2008 [1965], 74.

⁸³ [che finisca] 1-2 «che finisca / l'acqua in cui scorro»; [Nave con sigilli] 1-7 «Nave con sigilli / ventre di madre liscia sulla carne / di testa per spogliarmi / a più facce sfilata / coperta nella faccia / fornita sempre / nel flusso mi strozza».

e me a produrla /mi/ dai piedi appannati	2 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a 11 ^a
via via mi più lieve stravolgo	2 ^a 5 ^a 8 ^a
25 petto non basta perché seno	1 ^a 4 ^a 7 ^a 8 ^a
è petto levato	2 ^a 5 ^a
in tempo d'uccelli	2 ^a 5 ^a
e mi pare di no	3 ^a 6 ^a
la siesta i roghi dei perlutti finiti	2 ^a 5 ^a + 3 ^a 6 ^a
30 i pasti in lingua chieduti	2 ^a 5 ^a 8 ^a
al giardino pigolato si ruppe nella testa	3 ^a 7 ^a + 2 ^a 6 ^a
e bocche disfama seduta	2 ^a 5 ^a 8 ^a
colonie di buona stagione – mia bella mano –	2 ^a 5 ^a 8 ^a + 2 ^a 4 ^a
e botte in fracasso nelle diverse dita	2 ^a 5 ^a + 4 ^a 6 ^a
35 a nord a nord del piumato si spinge mi hanno	2 ^a 4 ^a 7 ^a 10 ^a 13 ^a
mi hai timbri sul ferimento?	2 ^a 7 ^a

Il lettore è coinvolto in una situazione testuale complicata ma non impossibile da gestire: pur trovandosi di fronte a un indebolimento dei legami coesivi e, soprattutto, della coerenza testuale, può affidarsi ad alcune isotopie. La coerenza, allora, più che assente, è realizzata parzialmente: vengono meno continuità e progressività del tema, non la sua unità. Nella prima strofa la madre, come altrove calzata, cade dalle scale e simultaneamente l'insorgere di una musica occupa la coscienza dell'io. Nella seconda strofa l'io-bambino è protagonista del bagno degli occhi in corrispondenza di una scena che con ogni probabilità è quella primaria (il cavallo-padre, l'«atra notte», i «culi in equilibrio») e che ritorna all'inizio della quarta strofa nel binomio di «petto» e «seno» (vv. 25-26). Di nuovo la madre è protagonista, nella terza strofa, di una scena domestica nella quale sembra prendersi cura del bambino:⁸⁴ la scelta della tazza (v. 19) ritorna come richiesta del pasto (v. 30) e come suo svolgimento (v. 32) nel seguito. Un nuovo turbamento tuttavia insorge nella mente del figlio, figurato per sineddoche nella mano come poi al v. 33. La quarta strofa, oltre che da nuove immagini di perdita e violenza, è contraddistinta dalla comparsa degli uccelli, un motivo che s'intreccia a quello della violenza patita dal figlio fino alla fine del testo. Come forse si intuisce, i significati obbediscono a un principio di alternanza, come testimonia tra l'altro l'utilizzo delle ripetizioni a distanza: 5-28 «e mi pare di no»; 9-4-25 «non basta». L'alternanza interessa anche il tasso di opacità semantica: a passaggi più chiaramente intellegibili se ne alternano altri più disturbati, in corrispondenza dei quali alcuni fatti stilistici segnalano l'introiezione diretta degli choc nel tessuto verbale.⁸⁵ Il più evidente è senza dubbio la dissoluzione del

⁸⁴ O forse dell'adulto, se prestiamo fede alla sibillina indicazione cronologica dell'«anno di Rubens» (v. 18), che potrebbe riferirsi al quarto centenario della nascita (1977).

⁸⁵ In modo simile a quanto avviene, secondo Adorno, nelle composizioni musicali dello Schönberg

segmento «mi si musica» (v. 3) e il conseguente imperversare delle sillabe sciolte *mu* e *mi*, sorta di tremito verbale che talora interrompe lo svolgimento sintattico-semanticco. Altri segnali del turbamento sono identificabili nella ripetizione lessicale ravvicinata (11-12 «d'occhi neanche / gli occhi cadendo e occhi del bambino») fino all'epanalessi vera e propria (24 «via via», 35 «a nord a nord») e al polittoto verbale a contatto (35-36 «*mi* hanno / *mi* hai») e nell'addensarsi del lessico violento ed espressionistico (20-24 *scrocchiare*, *avvampare*, *stridere*, *ap-pannare*, *stravolgere*, 34-36 *botte*, *fracasso*, *ferimento*). Proprio il lessico si rivela decisivo nella sua facoltà di amalgamare un polo alto, aulico-letterario, ed uno basso, che unisce disfemia e neoconiazione. Oltre che dagli apporti squisitamente lessicali (*a spron battuto*, *scalea*, *calzato*, *frescura*, *atro*, *celare*, *selva*, *disfamare*), le movenze letterarie dipendono dalla morfosintassi («frescura d'alloggi», «in tempo d'uccelli») e dagli interventi operati sull'*ordo verborum* («tutta assai nella selva», «e bocche disfama sedute»). A questa costellazione si oppongono i «culi in equilibrio» e i neologismi traumatici ottenuti per composizione e alterazione morfologica (*perlutto*, *chieduto*), il trattamento nominale degli aggettivi (*piumato*) e le *iuncturae* incoerenti (*pigolato*, detto di giardino). Si può dire, su questa che è una caratteristica generale del libro, che la compresenza dei due lessici sembra rispondere a una logica di convergenza speculare: muoversi sopra e sotto lo standard significa in entrambi i casi neutralizzare – nel senso orlandiano già ricordato di negare per rendere dicibile – la realtà dei referenti evocati nel testo, consentendo di dire e non dire l'oggetto del discorso.

Più difficile è descrivere le alterazioni del tessuto sintattico e testuale, improntate a un generale allentamento dei nessi. Ne fanno fede l'assenza pressoché totale della punteggiatura, l'abuso della *e* copulativa, spesso in attacco di verso, che veicola semplici relazioni testuali di aggiunta, e la giustapposizione dei sintagmi nominali (29-30), lo svuotamento dei connettivi (6 «*così come* è che») e delle subordinate complete, e una generale assenza, in molti casi, di nuclei predicativi chiaramente identificabili. Gli stessi parallelismi anaforici, con la parziale eccezione di «non basta» (9-14-25), danno l'impressione di un meccanismo che gira a vuoto (5-28 «e mi pare di no») e veicolano più insistenza semantica che sviluppo. In compenso, l'articolazione metrica e ritmica si manifesta con forza come organizzazione alternativa o quantomeno complementare della materia verbale e lo fa nei suoi modi consueti, ovvero a macchia di leopardo ma con continuità. All'interno di una generale insistenza sui moduli di 2^a 5^a e 2^a 6^a si possono differenziare coppie di versi e di emistichi isometriche e

maturato: «Ma la registrazione sismografica di *chocs* traumatici diviene nello stesso tempo la legge tecnica della forma musicale, che proibisce ogni continuità e sviluppo. Il linguaggio musicale si polarizza verso gli estremi: da una parte produce gesti di *choc*, simili a brividi corporei, dall'altra trattiene in sé, vitreo, ciò che l'angoscia fa irrigidire» (Adorno 2002 [1949], 47).

isoritmiche (vv. 5-6, 14-15, 33-34), serie scalari (vv. 9-12) e la combinazione delle due tipologie in lunghe sequenze compatte (vv. 26-30).⁸⁶

1.4 Strutture, temi e forme del libro

Il bagno degli occhi si compone di quattro sezioni: *Il bagno degli occhi*, *Racconto di Diego*, *La passione della biografia* e *Parola stessa*. Il titolo del libro è anche quello della prima sezione e, come abbiamo visto, del suo sesto componimento. Ciò significa, in termini di composizione del macrotesto, che il *Bagno* sceglie la strada della linearità di contro alla circolarità (imperfetta) che sarà propria delle tre raccolte successive, dove il titolo ricompare nell'ultima sezione. Il suo è invece un percorso potenzialmente aperto nella misura in cui non porta già inscritto nel titolo il proprio punto d'arrivo. Non dobbiamo però dimenticare che il primo nucleo del libro è costituito dal poemetto in prosa che dà il nome alla terza sezione. La *Passione* funge in questo senso da primo aggregatore di materiali testuali, come si vede dalla precoce aggiunta del *Dialoghetto* e forse anche dalla successiva esclusione degli altri testi editi nel biennio 1977-78. Prova ne sia il fatto che anche il terzo e ultimo testo della terza sezione, *Sei pezzi di paesini*, si configura fin dalla testualità – un impianto drammatico a tre voci, anonime, esattamente come nel *Dialoghetto* – e poi nei temi (castrazione ed ermafroditismo) come un'ulteriore poesia di accompagnamento al poemetto. È sufficiente dare uno sguardo ai titoli delle sezioni per capire come la *bio-grafia* del poemetto in qualche modo implichi e di conseguenza produca un “prima” e un “dopo”: una fase precedente, *Il bagno degli occhi*, dominata dal corpo e dai suoi scatti nevrotici (*bio-*), dove un violento dramma familiare si serve come mezzo espressivo di una lingua lesa e manomessa, e una fase successiva, *Parola stessa*, incentrata sulla poesia come raggiunta capacità di distaccarsi in qualche misura dal corpo isolando parzialmente l'atto creativo (*-grafia*). *La passione della biografia* tiene insieme i due poli e garantisce la loro reversibilità all'interno del libro, che in qualche modo si configura come un attraversamento linguistico della catastrofe teso a una liberazione che coincide con la poesia stessa, o

⁸⁶ Il componimento che nel libro manifesta in modo più evidente la possibilità di un'organizzazione ritmica del testo è *Veglia*, il quale mostra in primo luogo di possedere una struttura circolare: i vv. 1-3 e 33-34 sono tutti settenari di 2^a 6^a (il v. 4 aggiunge l'ictus di 4^a): «Scordata dalla fame / nequisce in tutto il parto / il gallo che si strozza»; «e gli occhi se ne vanno / al ventre che ci doppia». La possibilità, per il lettore, di percepire tale anello ritmico, è legata alla presenza nel corpo della poesia di una ritmica fondata invece sull'iterazione dell'anfibraco; questa interessa in particolare, in modo più o meno perfetto ma comunque sempre evidente, i vv. 15-27. A completare il quadro, il falso parallelismo, decisamente più ritmico che sintattico, che lega tra loro i versi 13-16: «il fuoco raschia le spalle strizzate / la fibula rasa ginocchia che intanto / le trecce nel fino tra brocche / le stringhe dei denti che scoppiano» (su quest'ultimo fenomeno cfr. *infra*, pp. 227-28).

più debolmente con la riappropriazione di codici linguistici condivisi. I rapporti quantitativi tra le sezioni permettono però di chiarire come l'enfasi sulla progressione e sul passaggio dal negativo al positivo debba restare in fin dei conti assai moderata: i 20 testi della prima sezione e i 3 testi (ma di quanto maggiore lunghezza) della terza hanno ben altra mole dei cinque più cinque della seconda e della quarta. E la stessa scelta del titolo, accordandosi al maggior peso della prima sezione, chiarisce come le vicende della prima sezione debbano essere considerate nell'orizzonte dell'intero libro. La trama discontinua su cui però concretamente il libro si regge deriva anche dall'equilibrio dinamico, cioè conflittuale, tra le sezioni: se della prima e della quarta abbiamo già detto quanto basta, uno sguardo alle parti centrali accresce le informazioni significative in nostro possesso. Il *Racconto di Diego* è una piccola suite composta di cinque brevissime poesie anepigrafe numerate (I-V). Ciò che il titolo, con l'ambiguità non riducibile del suo genitivo, vuole segnalare non è tanto una testualità narrativa compiutamente realizzata quanto piuttosto l'azione di una volontà narrativa e oggettivante, che mira alla dicibilità di un frammento di esperienza individuale concreta, forse addirittura autobiografica. Ne fa fede la presenza dei soli referenti unici del libro (che non siano quelli letterari del *Sentiero nel cuore della casa*: Charles, la Defayis),⁸⁷ Diego e la città di Brema, unitamente all'*incipit* che rifiuta la sequenzialità onirica per porsi coscientemente al di fuori di essa: «fra giugno e ottobre hanno luogo / alcuni sogni» (I 1-2). Rispetto alla sezione successiva, il contrasto è evidentissimo: la brevità si oppone all'ampiezza, la volontà narrativa al flusso verbale pseudo-narrativo, la presenza paterna⁸⁸ a quella materna, la storia individuale all'anonima e impersonale vita biologica.

La polarità del bagno degli occhi e della parola si traduce nel libro in una corrispondente polarità linguistica e formale della lingua destrutturata e della lingua poetica, entrambe separate dalla lingua d'uso ma in direzioni opposte. Sebbene, come già detto, la prima sezione sia senza dubbio più propensa al disordine e la quarta all'ordine, i due poli tendono nella raccolta non solo a differenziarsi ma anche – e molecolarmente assai più spesso – a integrarsi negli stessi testi, dando luogo a innumerevoli formazioni miste. Si tratta di un conflitto ma anche di una convergenza nel segno della neutralizzazione del vissuto doloroso che preme alle porte della poesia. L'esito estremo è da ritrovare nella coalescenza di più funzioni in un medesimo procedimento, come accade con l'alterazione dell'*ordo verborum* e l'insistenza ritmica e fonica, dove non è mai

⁸⁷ Su cui cfr. *infra*, pp. 324-25.

⁸⁸ *Racconto di Diego* V 1-4: «Le guglie posate sulla bocca il bell'uccello / le unghie sfrega bianche al dolce padre / che a Brema svenne in alto sulla torre / dove erano bambini tra il colonnato». E si noti la paronomasia *guglie-unghie* in principio di verso che sostituisce un'ipotetica rima e mostra l'azione sottesa delle somiglianze foniche.

possibile separare del tutto l'intenzione confusiva da quella nobilitante.⁸⁹

Come già suggerito dalla lettura del testo omonimo, *Il bagno degli occhi* si caratterizza rispetto ai libri successivi per l'ampiezza della sperimentazione sul lessico, condotta parallelamente su due terreni distanti – polo alto e polo basso – che però spesso vengono a integrarsi, sovrapporsi o slittare uno nell'altro. Il lessico alto, aulico-letterario, (*lagrimoso, appellare, paventare, bucolico, antelucano, sperso, prego, astringere, crespa, coturno, peplo, gemmato*) giunge fino ai latinismi crudi (*capere, nequire*); ma si veda, per entrare subito nel vivo, come il contesto possa mutare il senso di tali occorrenze: «quando l'occhio più si sfascia *paventando* / passo di mamma e porta spalancata» (*Pizia* 17-18), dove il timbro solenne di *paventare* si unisce all'espressionismo di *sfasciarsi* e alla qualità infantile di *mamma* (alla fusione collabora l'omogeneità metrico-ritmica di una coppia versale perfettamente scalata: endecasillabo crescente di 3^a 5^a 7^a 11^a ed endecasillabo di 1^a 4^a 6^a 10^a); «Ogni anno *ovata* nella selva / poppa minaccia a terra – acqua», dove il tecnicismo botanico *ovato*⁹⁰ si amalgama con l'aulicismo *selva* e con il toscanismo, che qui varrà piuttosto da segno corporeo-infantile, *poppa*;⁹¹ «*ne cape cibo* la liquida fessura» (*Veglia* 29, che arieggia il precedente 6: «*si ciba carni* tenere lisciando») e ancora, dallo stesso componimento, l'uso anomalo e slittante tra le due occorrenze di *nequire* (nel secondo caso forse sostantivato), che certo non vale 'non potere', è usato nel primo caso transitivamente e va ricondotto piuttosto al derivato *nequizia*, 'malvagità, iniquità' ma anche 'concupiscenza, bramosia sfrenata':

Scordata dalla fame
nequisce in tutto il parto
il gallo che si strozza.

[...]

ohi piedi di sego
il tutto si scora bevendo
alla fontana
narcosi tagliata

nequiste di figli!
(*Veglia* 1-3; 17-21)

Nel polo basso del lessico rientrano poi le voci disfemiche e basso-corpo-ree (*ingropparsi, fottio, ingrifarsi, penetrare, fallo*) ma anche le tracce di un uso linguistico che si adegua alla regressione infantile (*moscacieca, pappa*), mentre connotati in senso tanto infantile quanto affettivo sono gli alterati (*zampetta*,

⁸⁹ Cfr. *infra*, pp. 217-22.

⁹⁰ Non è l'unico: *mallo, filodendro*.

⁹¹ La *poppa* è però anche una varietà di pesca.

frutticino, corpicino, belvina, tubicino). La violenza e l'intensità dei processi che agiscono i corpi lungo tutto il libro sono affidate a un'ampia gamma di voci verbali espressionistiche (*strozzare, sfondare, slacciare* (il collo), *spezzare, rompere, scroccchiare, stridere, staccare* (la testa), *polverizzare, addentare* (una rovina), *raschiare* (le spalle), *strizzare, scoppiare* (detto delle stringhe dei denti), *frangere* (le unghie), *frugare* (il lobo), *sfogliare* (le ascelle), *accoltellare, crepare, sgorgare, sbattere, schiantare, sfasciare*), dando l'avvio a una linea lessicale assai longeva nell'opera dell'autore e assai produttiva anche nel traduttore.⁹² Il ripiegare della ragione comporta una destrutturazione e successiva ristrutturazione su basi autonome del lessico, con possibilità di neoformazioni (*madressa*,⁹³ *gomitolarsi, nettuno* (agg., detto di erba), fino alla semplice alterazione morfologica di *quando* per *quando*,⁹⁴ *rinversato* per *riversato*, *insanguato* per *insanguinato*) e composti (*visolupo, luce-raccolto, a piedingiù, a capingiù*). Non si contano le *iuncturae* incongrue a causa di un trattamento anomalo delle valenze verbali (*Pizia* 12 «appena il vento s'è soffiato»; *Veglia* 8 «Qui s'è l'impiglio in tenerezza») o di semplice incoerenza semantica (*Veglia* 14 «la fibula rasa ginocchia che intanto»; [*Nave con sigilli*] 16 «Il copricapo s'affolla all'ingiù»).

Nel *Bagno* la sintassi è oggetto di un *déreglement* sistematico che poggia su precise basi teorico-riflessive e mira alla cancellazione del tessuto connettivo del testo così da potervi instaurare in una certa misura il dominio della logica onirica:

- 2 — La sintassi si sciolse, liquame che vedo
nervatura vasca profonda e calma.
- 2 — (la funzione del sogno su piani molto più ampi)
La sintassi è penosa nelle precisazioni.
(*Dialoghetto greco* 37-38; 66-67)

Si tratterà anzitutto di ottenere connessioni sufficientemente fluide, reversibili ed estendibili, garantendo la circolazione delle immagini e la libertà nei loro accostamenti e separazioni. Per questo si rende necessario lo scioglimento delle sintassi, «penosa» nel suo dover associare e dissociare fra loro, in modo tendenzialmente univoco, parole e sintagmi. Si obliterano dunque gli elementi di raccordo (determinanti, preposizioni, congiunzioni) oppure se ne fa un uso incongruo: *Pizia* 29 «alla sua stanza in bel tacendo decapitata»; *Veglia* 4-6 «Dal freddo a mani di sfascio / su turbe di colline e prato / si ciba carni tenere liscian-do»; *Banda* 9-11 «dolesi questa dolesi l'altra / d'oggi in quasi a faccia piena / zerbini di cocco schiaffi tazze». Tale cancellazione si combina con la rinuncia alla virgola e all'intero comparto interpuntivo, le frequenti mosse di redistribuzione

⁹² Cfr. *infra*, pp. 279, 305.

⁹³ Forse esemplato sul precedente *deessa* di Pasqua 1975, 4 (cfr. *supra*, pp. 57-58).

⁹⁴ Ma c'è il rischio che si tratti di un semplice refuso.

sintattica e un uso volutamente depistante dei tagli versali, ma anche con una certa predilezione per la frase nominale, per dare luogo a strutture sintattiche deboli e poco perspicue, capaci di proiettare legami logici spesso solo ipotetici e fluttuanti. Si veda un primo esempio ([*Apri le porte dopo cena*] 6-11):

Spogliata piangi
torre giù nera cera vergine
giardino in una sola
trascinata nei capelli
imberbe più grande
sempre e toccata

La seconda e ultima strofa di [*Apri le porte dopo cena*] è sintatticamente parallela alla prima, della quale riprende il non precisato soggetto femminile di seconda persona singolare e il tempo presente.⁹⁵ L'apertura è affidata a un participio in funzione predicativa, cui segue il predicato verbale all'indicativo presente, a sua volta seguito dal probabile soggetto, «torre». A esso è bruscamente accostato un avverbio di luogo, «giù», collocato in una posizione incongrua che rende impossibile identificare l'elemento che esso modifica. Il successivo sintagma nominale «nera cera» sarebbe apposizione di «torre», ma è palese il legame di dipendenza o derivazione fonica tra i due elementi lessicali che lo compongono. L'aggettivo seguente, «verGINE», può dipendere da «cera» come da «giardino», ma tanto l'assenza di punteggiatura quanto il taglio metrico rendono impossibile un'attribuzione certa. Il sintagma preposizionale «in una sola» è invece semanticamente sospeso a causa dell'assenza di un sostantivo ed a esso fa seguito una serie di sintagmi aggettivali e avverbiali altrettanto aggettanti sul vuoto, che il lettore deve forzatamente riconnettere all'iniziale «torre». In sintesi, l'opacità dell'insieme è dovuta a fattori diversi quali l'assenza d'interpunzione, la scelta dei tagli metrici, la violazione dei normali ordini sintattici, un certo eccesso nominale e aggettivale unito alla qualità assoluta dei sostantivi. Quest'ultima combinazione di elementi ritorna in diverse sequenze del *Dialoghetto greco*:

2 — (Fusto foglie spine, della stessa sostanza).
Fiori. Chioschi Fioriti. Pergole.
[...]
Fottii colpi d'ala trame squamate scamiciati picchi ed ombre
in terra in progress parla parlate. Parleremo.
(*Dialoghetto greco* 60-61; 75-76)

Il primo distico tratto dal *Dialoghetto greco* (60-61) combina due diversi tipi

⁹⁵ [*Apri le porte dopo cena*] 1-5: «Apri le porte dopo cena / in amore tutta di foglie sbattendo / sanguisughe accostate ai tuoi piedi / dappertutto a schiantare nell'erba / visolupo che viene».

di enunciato nominale: nel primo il valore predicativo è affidato a un sintagma preposizionale («della stessa sostanza»), nel secondo invece è necessario ipotizzare un predicato che denoti l'esistenza del soggetto o la constatazione della sua esistenza (*c'è, si vede*). Conta però soprattutto che in entrambi i casi la voce ricorra a serie di sintagmi nominali assoluti e al plurale, giustapposti in un caso per semplice contatto e nell'altro tramite il ricorso al punto fermo; il punto fermo così utilizzato come l'impiego della parentesi valgono poi come segni di discontinuità testuale. Il secondo distico (75-76) ospita invece una serie di vocaboli, anch'essa non punteggiata e più disomogenea sul piano semantico, anche per l'azione di un'associazione fonica («trame squamate scamiciati»), conclusa da una coppia di imperativi. Anche in questo caso al punto spetta di istituire bruscamente una discontinuità sul piano testuale, stavolta di tipo enunciativo, ovvero un passaggio di locutore: all'allocuzione dell'io segue infatti la risposta, rapida e inattesa, delle entità sollecitate.

Come si è cominciato a vedere, al tentativo di smagliare la sintassi si accompagna l'adozione di una testualità debole e instabile, dove la coerenza e la riconoscibilità dei referenti appaiono continuamente messe in questione.⁹⁶ Sono frequenti nel *Bagno* «segni pronominali di tipo anaforico costituiti di antecedenti [...], e, in genere, forme deittiche [...] riferite a enti non direttamente riconoscibili neanche nello svolgimento tematico del discorso successivo».⁹⁷ Se i deittici di tempo sono quasi del tutto assenti, quelli spaziali sono oggetto di un'enfasi ambigua per il fatto che il luogo dell'enunciazione su cui s'insiste è condannato a restare irricognoscibile: *ancóra Giocasta* 35-36 «qui ti bagno e t'oscuro / mentre t'impicchi al davanzale»; *Veglia* 8 «Qui s'è l'impiglio in tenebrezza»; [*Affondi, mi nasci nella casa*] 10-14 «Qui t'annidi / tagliata nelle tempie / brocca colmata. Terrapieno. // (ma lì stai mano pesante / letto stretto al petto?)»; *Racconto di Diego* IV 1 «ci sta una mano col cristallo rosso»; *Le chimere* 12-14 «– ma qui? – / al ramo si sfrenano le pupille / dove il drappo si è saldato». Per quanto riguarda invece le anafore destituite di antecedente, è sufficiente riportare la parte centrale del secondo anello della sequenza *Racconto di Diego*: II 3-7 «il lino innanzi al fiume / le sta dietro se è / di pietra e fonda nell'abbraccio // il panico la sfrena / s'afferra: guarda, muore!». Per interpretare correttamente quest'ultimo fenomeno è necessario però riferirsi all'impianto rappresentativo

⁹⁶ L'analisi della testualità si conforma al modello messo a punto da Testa 2003 in un contributo sul macrotesto poetico novecentesco italiano che identifica due principali famiglie di libri, una prima monumentale e devota all'unità, una seconda invece aperta al divenire e alla molteplicità della vita e dell'esperienza del mondo. In questo secondo gruppo, a sua volta bipartito, Testa colloca libri come *Gli strumenti umani* e *Il muro della terra*. Essi condividono con alcuni libri più recenti di De Angelis, Viviani e Greppi il ricorso a un patrimonio di «fenomeni responsabili di forti effetti di dissimetria e discontinuità» (*ivi*, 113). Alcuni di essi sono poi stati ripresi da Zublena 2009 nel tentativo di definire gli assetti testuali delle recentissime scritture di ricerca.

⁹⁷ Testa 2003, 114.

del *Bagno*, libro che poggia – fin dalla dedica «per mia madre» – su una terza persona femminile dall'identità plurima e fluttuante. O meglio: gli attributi che la definiscono permangono i medesimi di testo in testo (soggetto e per lo più oggetto di azioni violente; provvista di una corporeità dolorante e spezzata; per l'io minacciosa e desiderata) mentre le sue identificazioni sono variabili, ed essa è di volta in volta madre, biografia, ospite, volpe, Pizia, Giocasta, «nave con sigilli», ecc. Si viene così a configurare una situazione macrotestuale in bilico tra continuità e discontinuità, corrispondente alla volontà autoriale di non fissare la persona femminile come concreta e individuata presenza e di manifestarne invece appieno la natura di potenza o fantasma. A essa rinviano i numerosi soggetti sottintesi e proforme prive di antecedente (ad esempio, oltre al caso già visto, in *Veglia* e [*Per farle un salasso mi chiama*]), mentre altre volte quest'ultimo è recuperabile nel titolo (*Pizia, ancóra Giocasta, L'ospite se ne va, Volpe, La passione della biografia*).⁹⁸ Se lo statuto referenziale della figura femminile è volutamente incerto, un'analoga irricognoscibilità interessa il nome proprio: quel Diego a cui è intitolata la seconda sezione non è infatti mai presentato o descritto né nominato altrove, cosicché il suo referente non può essere recuperato dal lettore. «Quello che è normalmente un segno linguistico di particolare eloquenza – nucleo di sapere, indice di massima motivazione, portatore in un implicito abbozzo di descrizione – diviene frattura, effetto di discontinuità, macchia di silenzio: un dire pieno e netto che si fa non detto».⁹⁹ Il repertorio delle crepe aperte nella testualità conta poi «*incipit* straniamenti che fanno del testo una sequenza poggiata su una sorta di vuoto linguistico»¹⁰⁰ (*Pizia* 1-2 «gli stessi ginocchi della cara moscacieca se durante il sogno / nel volo si svegliava»; [*Si sarebbe pianta la scomparsa?*]; *Banda* 1 «ruppero i due sipari sulla banda»)¹⁰¹, il «montaggio di segmenti testuali semanticamente estranei tra loro»¹⁰² (*Veglia* 17-21 «ohi piedi di sego / il tutto si scora bevendo / alla fontana / narcosi tagliata // nequiste di figli!») e l'«interruzione del discorso [...] con un brusco e immotivato taglio»¹⁰³

⁹⁸ Il legame forte tra titolo e testo arriva in un caso a farsi vera e propria dipendenza sintattica: *Stanze a memoria* 1 «di cui parlate ricoperta».

⁹⁹ Testa 2003, 117. Un analogo destino tocca ad alcuni nomi propri inclusi nella *Nera costanza*: Giulietta, Virginia, Pamino; mentre, sempre nella *Costanza*, il nome di Olga trova riscontro in una delle note finali, dove però l'autore non rinuncia a condire la sua descrizione di elementi figurati: «Olga è un cane samoiedo, orfana precoce svagata ballerina» (Ortesta 1985a, 121). Più interessante per noi è il caso di Pamino, per il fatto che il testo in questione [*gli squarci disegnati, i diluvi cupi*] esce in una prima versione su «Alfabeta» nel 1980 (Ortesta 1980e) con il titolo *Il gatto Pamino*, poi eliminato così da ottenere precisamente quell'irrecuperabilità del referente di cui andiamo discorrendo. La menzione dello stesso gatto è in una risposta di Ortesta a D'Orrico 1986.

¹⁰⁰ Testa 2003, 115.

¹⁰¹ Negli ultimi due casi il testo inizia con un verso isolato, lasciando l'enunciato iniziale sospeso nel vuoto anche graficamente.

¹⁰² Zublena 2009.

¹⁰³ *Ibid.*

(*la mano svolta di bocca* 1-4 «1 – la mano svolta di bocca / sfiorata dietro d’uccello / arrivando inghiottita / intorno ma no»). Un effetto brusco di discontinuità può scaturire da una compaginazione anomala dei tempi verbali (*Pizia* 10-12 «sopra il terrapieno il palmo scava le sue mosse, e le sue noci / dentro il bosco fanno garze lacrimose e vollero dormire / appena il vento s’è soffiato e non restava»; [*Hai dormito la notte*] 7-9 «ti mischi a darmi sibarita / e perdi l’astro e la memoria / tu cadavere dalle radici ed io caddi») così come delle voci ([*Nave con sigilli*] 8 «gusto gusto di caviglia: “Fermo, t’imbarchi?”»; [*Si sarebbe pianta la scomparsa?*] 4-5 «(tirate le cortine per non dire: / – è fermento accendersi di straforo –»), giungendo fino a sequenze dove non è possibile determinare se le sorgenti enunciative siano una o più d’una ([*Nave con sigilli*] 14-17 «Smossa, nero delle mie pietre si potrebbe? / Ti stupisce? / Il copricapo s’affolla all’ingìù / non mi fascia le gambe»). L’interruzione improvvisa del dire soggettivo a opera di misteriosi altri si apparenta al frequente insorgere di «enunciati patemici»¹⁰⁴ capaci di aumentare improvvisamente la forza illocutoria del discorso: *Veglia* 17 «ohi piedi di sego», 25 «mi vedi? ne parli?»; [*che finisca*] 1 «che finisca»; *Banda* 2 «Approfitta! Smarrisci! Approfitta!». Venendo ad altro, l’investimento sulla testualità comprende infine un’ampia disponibilità a sperimentare con diverse tipologie testuali (adottando moduli narrativi e soprattutto drammatici,¹⁰⁵ però piegati ad esigenze risolutamente antirealistiche; ricorrendo all’elenco numerato)¹⁰⁶ e a praticare diverse forme di legamento intertestuale inferiori al livello-sezione: serie numerate, asterischi, dittici impliciti e serie anche più estese segnalati dalla stessa scelta pronominale, dall’adozione del virgolettato, ecc.,¹⁰⁷ in un pullulare di legami che non conosce una forma stabile ma che testimonia un’inesausta voglia di significare con tutti i segni non strettamente linguistici che il codice poetico mette a disposizione.

¹⁰⁴ Testa 2003, 114.

¹⁰⁵ Scampoli di narratività contratta ed enigmatica sono presenti, oltre che nel *Racconto di Diego*, in *Pizia*, *L’ospite se ne va*, [*le lacrime non possono passare*], *Il sentiero dal cuore della casa*. Quanto alle sequenze dialogiche, volendosi limitare ai componimenti interamente costituiti da una partitura drammatica si menzioneranno ancora *Giocasta*, *Dialoghetto greco*, *Sei pezzi di paesini*.

¹⁰⁶ Adottano la forma dell’elenco numerato due testi della quinta sezione, [*1 – la mano svolta di bocca*] e [*1 – se la sogno si muta in faccia*], il secondo dei quali è costituito unicamente di segmenti parallelistici (breve periodi ipotetici della realtà sul modello di quello iniziale).

¹⁰⁷ La divisione in parti numerate riguarda tanto le sezioni (*Racconto di Diego*) quanto singoli testi (*Pizia*); l’asterisco divide in due parti [*Per farle un salasso mi chiama*]; gli ultimi due testi della prima sezione, [*di tutte le messi, dai raccolti bagnata*] e [*Fuggi dolente dalla testa mia*], sono separati dai precedenti e legati fra loro per il fatto di essere sequenze incorniciate dal virgolettato, il quale segnala un cambio di locutore dal personaggio lirico alla figura femminile; infine, un raggruppamento di quattro poesie è definito, ancora nella prima sezione, dalla ricorrenza della medesima struttura enunciativa: l’allocuzione dell’io al tu (la figura femminile fattasi più vicina), resa esplicita dalla ripetizione del medesimo attacco verbale: [*Hai dormito la notte*], [*Affondi, mi nasci nella casa*], [*Passa nella latrina e vedi*], [*Apri le porte dopo cena*].

Per terminare con i caratteri formali specifici del primo libro, è peculiare della metrica del *Bagno degli occhi* il ricorso all'inarcatura del tipo che Menichetti definisce molto forte, vale a dire con innesco su monosillabo atono,¹⁰⁸ che in un caso arriva a farsi tmesi:

<i>Pizia</i> 41-42	le lucenti scaglie che lei volle per / sentiero [seminare ¹⁰⁹
<i>ancóra Giocasta</i> 16-17	dal flusso lieve alla paura al / trattenermi
[<i>che finisca</i>] 4-5	e non / un nome che sfugga ai tuoi guanti
<i>Veglia</i> 30-31	e me che ti rubo zitto mi / prendi filo di delizia [unghia franta
<i>Per lei</i> 11-12	sgarbato quando ti / stacca la testa
<i>Dialoghetto greco</i> 42-43	il fondo della percezione a capofitto a / capingù
<i>Per lei</i> 6-7	Hai i piedi nella fan / ghiglia, tutta dentro i ricci

L'artificio è interessante perché tradisce una concezione della metrica assai diversa, o quantomeno più fluida, ancora in formazione, rispetto a quella testimoniata dai libri successivi, invece fondata sulla concezione del verso come unità sintattico-melodica idealmente compiuta.¹¹⁰

Il *Bagno*, tuttavia, oltre che il luogo di una sperimentazione linguistica e formale a tutto campo che sarà poi ridimensionata almeno nel suo versante più distruttivo, è anche il luogo in cui si depositano alcune figure destinate a una lunga vita nella poesia di Ortesta. Proprio *La passione della biografia*, con il suo soggetto femminile composto e cangiante e la sua litania di verbi di terza persona singolare al presente indicativo, costituisce la base del primo di questi costrutti permanenti. Esso consiste in una catena di azioni, spesso violente e affidate dunque a verbi di grana espressionistica, agite e subite da un'anonima terza persona femminile: «Si picchia, s'aiuta / in qualche punto si risveglia / a testa bassa / nella valle ben rasata» *L'ospite se ne va* 1-4; «La veglia si strozza e composta / riparla riapre» *Veglia* 26-27; «il panico la sfrena / s'afferra: guarda, muore! / nel liquido più interno si fa / forte e sgusciata» *Racconto di Diego II* 6-9. Una variante del *Bagno* prevede la sostituzione della terza con la seconda persona: «Spogliata piangi / torre giù nera cera vergine / giardino in una sola / trascinata nei capelli / imberbe più grande / sempre e toccata» [*Apri le porte dopo cena*] 6-11 (ma nell'esempio si osservi anche la cascata dei participi).

Tipico dei libri successivi fino al *Progetto* compreso è anche un certo sbi-

¹⁰⁸ Menichetti 1993, 488.

¹⁰⁹ Qui si noti come l'inarcatura punti, oltre che a un'interruzione brusca, a isolare la coppia allitterante; mentre il terzo esempio trova la sua motivazione nella volontà di realizzare una brusca asincronia sillabica e, insieme, enfatizzare la semantica negativa dell'avverbio (il medesimo intento isolante si ritrova nel penultimo).

¹¹⁰ Cfr. *infra*, pp. 197-204.

lanciamento dello spazio testuale a favore di lei (l'uso del solo pronome vuole renderne la costitutiva instabilità referenziale): i testi che nel *Bagno* fanno perno sulla prima persona non sono molti ([*che finisca*], *Il bagno degli occhi*, *Per lei*, [*Nave con sigilli*], [*Hai dormito la notte*]), dal cui novero sono da escludere i due conclusivi della prima sezione, incorniciati dal virgolettato poiché affidati alla voce di lei. L'io per parte sua appare spesso ridotto a una funzione passiva di registrazione, ossessionato dalla violenza inflitta alla madre¹¹¹ da un padre violento e bestiale,¹¹² latore della minaccia della castrazione.¹¹³ L'io mostra poi di regredire a quelle fantasie infantili nelle quali i genitori tendono a confondersi, il che dà luogo a due effetti distinti: l'ambivalenza della madre, la quale talvolta si carica anch'essa di connotati crudeli e mostruosi ([*Nave con sigilli*] 1-7 «Nave con sigilli / ventre di madre liscia sulla carne / [...] fornita sempre / nel flusso mi strozza»); l'apparire di una figura genitoriale combinata, ibrido deforme nel quale padre e madre appaiono mischiati ([*che finisca*] 4-6 «e non / un nome che sfugga ai tuoi guanti // padre madressa di terra»). La paura per l'incolumità della madre, in alcuni testi rappresentata come suicida,¹¹⁴ va dunque insieme alla paura della madre. L'invasione di tali fantasmi infantili è consentita dall'arretramento dell'io cosciente: come in Campana, la memoria, «è “degradata” a mera registrazione di antichi segni di minaccia (la figura castrante del Padre, riflessa e moltiplicata in una teoria di figure visibili indifferenziate nel loro incombere minaccioso – o la figura della Madre ricca di connotazioni contraddittorie e interscambiabili)».¹¹⁵ Il soggetto, tormentato da fantasmi violenti e paurosi e minacciato di scissione, si pone allora sotto il dominio di un'incapacità emotiva e sentimentale, un vero e proprio primato della pulsione di morte che la poesia ortestiana figura in due modi distinti e complementari, il nero¹¹⁶ e il freddo.¹¹⁷ Un simile raggelamento del sentire non è però pacificamente accettato e colti-

¹¹¹ [*Apri le porte dopo cena*] 9-11 «trascinata nei capelli / imberbe più grande / sempre e toccata»; *Racconto di Diego* I 9-11 «di notte botte di mazze scendono / a soliloqui e calma neanche / sui cuscini devoti agli sgraffi all'incularsi»; *Racconto di Diego* V 9 «rossa scavata con duro fallo».

¹¹² E come tale designato: *Per lei* 9-12 «Aspetti addosso al gatto / che si svegli / sgarbato quando ti / stacca la testa»; *Banda* 13 «spingendo alla porta folto pelo»; [*Apri le porte dopo cena*] 5 «visolupo che viene»; *Racconto di Diego* I 5-6 «nelle viscere del pomeriggio / tiepido pelo».

¹¹³ [*che finisca*] 8 «con paura stanno di essere castrati».

¹¹⁴ *ancóra Giocasta* 11-13 «e la tua mano, la tromba / delle scale m'accompagna / fin nel sogno»; 36 «mentre t'impicchi al davanza»; *Il bagno degli occhi* 1-2 «Nitida madre caduta a spron battuto / da scalea posando calzata in cima al bisbiglio».

¹¹⁵ Ortesta 1978a, 164.

¹¹⁶ [*Nave con sigilli*] 14 «Smossa, nero delle mie pietre si potrebbe?»; [*Si sarebbe pianta la scomparsa?*] 20 «nero telo sbatte alla finestra»; [*Passa nella latrina e vedi*] 4 «nero cristallo al sibilo del freddo»; [*Apri le porte dopo cena*] 7 «torre giù nera cera vergine».

¹¹⁷ È questo secondo a dominare il primo libro, nei frequenti riferimenti al freddo, al gelo e alla neve: [*di tutte le messi*] 3 «liscia nel freddo piena nel vino»; 7 «nel più freddo mite sfondata»; 14 «anzi neve sfolgorata nel recinto»; *Stanze a memoria* 4 «di bella neve sulla testa»; 7 «neve dei neri corpicini tocchi»; *Volpe* 4 «per la neve e per gli uccelli che volano a mezz'aria».

vato, quanto piuttosto patito e sperimentato in funzione di difesa, mentre già si intravedono i primi accenni di quel disgelo che mai potrà aver luogo compiutamente ma che nondimeno si imporrà come possibile alternativa con forza crescente fino a *Serraglio primaverile*: «o luttuosa intenzione perché non crepi» ([*Hai dormito la notte*] 6).

2. La nera costanza

2.1 Dal titolo al libro

Cosa è la 'nera costanza' del titolo? «È quella che Freud chiama la pulsione di morte, una pulsione che a volte percorre tutta la vita di una persona, tanto che la vita stessa se ne nutre. Forse, mi sono detto, anche un libro può nutrirsi. Così è nata la raccolta».¹

Il titolo del secondo libro di Cosimo Orteta, *La nera costanza*², conferma il rapporto fecondo con il pensiero freudiano inaugurato dal libro d'esordio, riprendendo il concetto di pulsione di morte: la riduzione dell'organico all'inorganico e del complesso al semplice che Freud teorizza in *Al di là del principio del piacere* muovendo da un'analisi della coazione a ripetere.³ La persistenza di un filo psicanalitico è confermata dalla presenza di nuove figure del mito greco e dalla rinnovata centralità della relazione tra figlio e madre. Se le presenze greche del *Bagno*, con l'eccezione di Cassandra, segnalavano il nodo edipico (Pizia, Giocasta), è ora la volta di *Narciso*,⁴ l'emblema del desiderio circolare (freudianamente, del narcisismo secondario in quanto ritiro degli investimenti libidici oggettuali), e di Medea, maga e madre infanticida: «malati di paura si aprono i mattini di Medea».⁵ La funzione proemiale che tali figure assumevano nel libro precedente in virtù della loro posizione va perduta, o tutt'al più conservata in una variante debole (i testi sono il quarto e l'ottavo della seconda sezione, *La casa comune*), mentre non è in discussione la loro capacità di fungere da aggregatori di senso a livello macrotestuale. Così, appaiono riconducibili a Narciso i motivi della circolarità amorosa⁶ e del rossore alle guance di un soggetto ma-

¹ Orteta in D'Orrico 1986.

² Orteta 1985a.

³ Freud 1920. Lo scritto è cronologicamente contiguo a quello su *L'Io e l'Es* (Freud 1922) citato nel *Dialoghetto greco* da un'edizione francese (Freud 1972 [1951]). Prima di procedere aggiungiamo che una possibile eco della nera costanza e della corrispondente pulsione di morte si ritrova nella lettera di Baudelaire alla madre del 6 maggio 1861: «Forse ti stupirai che io possa parlare con passione di un tempo tanto remoto. Io stesso ne sono stupito. Forse perché, ancora una volta, ho concepito *il desiderio della morte*, i fatti antichi mi si dipingono così vivi nell'animo» (cito da Orteta 1985b, 86). Orlando 1996 [1966], XXV, nota dal canto suo come l'idillio d'infanzia di cui è questione nella lettera (un rarissimo periodo di estrema vicinanza tra il figlio e la madre dopo la morte del padre e prima dell'arrivo del patrigno) sia l'unico ricordo personale che nelle *Fleurs* è espresso senza la mediazione protettiva del simbolo, nella poesia XCIC, la quale può quindi essere «raffrontata senza sfasatura a una confessione autobiografica esistente».

⁴ Come nel caso di Pizia e di Giocasta (*ancóra Giocasta*) a Narciso è riservato l'onore di un titolo, a riprova della centralità di tali presenze greche a dispetto del loro scarso peso quantitativo.

⁵ [Soffocati tutti i suoi corsieri] 5.

⁶ [Ardenti malinconie] 4-7 «[...] Spalla a spalla il capo colmo, / come le ginocchia, di un delicato

schile pudico e imbarazzato,⁷ a Medea le numerose occorrenze di una madre violenta e omicida, sia essa umana o felina. Quanto alla relazione tra figlio e madre, una sua interpretazione nel segno della continuità con il libro precedente è corretta ma da sfumare: essa è senza dubbio ancora centrale,⁸ ma sembra in qualche modo esplodere in una grande varietà di soluzioni rappresentative. Alla consueta instabilità pronominale con la quale il rapporto appare di volta in volta diversamente inquadrato (io-tu, io-lei, lui-lei) si aggiunge ora una maggiore variabilità dei piani temporali e delle figure “seconde” nelle quali i due ruoli principali possono incarnarsi, mentre alla relazione filiale si sovrappone lungo tutto il libro una relazione amorosa “disturbata”, un amore che intimamente coincide con la guerra,⁹ cosicché ai ruoli consueti vanno ora aggiunti quelli dell’amata e dell’amante. Rispetto alla trama relazionale del *Bagno*, l’impressione è che Ortesta, abbandonata la simulazione degli choc infantili, si concentri ora sul rapporto duale che stringe in un ambiguo nodo di amore e violenza una figura maschile e una femminile; ne deriva la scomparsa pressoché totale del padre, che forse il figlio-amante sussume nei propri tratti antagonisti.¹⁰

Come già anticipato, la disseminazione del titolo all’interno del libro secondo un andamento imperfettamente circolare è un accorgimento costruttivo qui sperimentato per la prima volta e destinato a diventare un’acquisizione stabile

tremore / credevi che ti amasse e invece non faceva / che lasciarti il cieco amor tuo».

⁷ *Narciso* 13-14 «e mòzzali tu con rossi pudori / e poi in mezzo a loro li seduci»; [*Da una corsa per gli orizzonti più chiari*] 3 «gente bruna senz’ombra di rosso alle guance»; [*Così restando nella casa comune*] 4-8 «di chi / alla prima morta musica morto giovane / sul passo scivolò del ballatoio / per divezzarsi dal torpore di amuleti / nella rossa membrana soffocato»; [*corre intorno all’atrio*] 8-9 «e se nessuno al bel cratere l’accompagna / torna in camera cieca, rossa di guancia»; [*Pronti a mangiarlo patiscono la sete*] 6 «in trappole si arrossano di eco».

⁸ *Protezione notturna* 6-7 «poi inquieta l’indocile figlio / respinge», nel quale è subito chiarita all’inizio del libro l’ambivalenza costitutiva del rapporto, poi ripresa specularmente in [*quando il leoncello nel corpo della madre*] come violenza del nascituro sul corpo materno: 6-7 «straziando la matrice / fino a lei profondamente». Ancora: [*Si commuove al portamento*] «Si commuove al portamento / – i suoi petali la rabbia di morire – / ma le piega / i polsi ed entra tardivo... / la gola, forse, ma anche figlio / del suo inverno tra bianchi accenti / la nobile stirpe tradisce»; [*Per una nuova minaccia*] 7-8 «non seppi mai la tua età / su cui tua madre pure ti mentiva»; [*Con mani strappate e piedi*] 4-5 «alla roccia racconta ai gessi pazienti / la sua storia di vipera madre». Mi limito qui a citare le occorrenze dei lessemi *madre* e *figlio*, senza entrare nelle due grandi reti dei figuranti animali e dei dettagli metonimici, tra i quali spiccano *mammelle* e *ventre*.

⁹ [*Per una nuova minaccia*] 3-4 «in questa guerra spenta da te fatta / a man bassa contro te impallidendo»; [*Da chi più mi fu vicino*] 7-8 «[...] nell’abbraccio un artiglio / la tenera gorgiera scalfisce»; [*può vivere in Baviera*] 6-9 «[...] Cielo e terra / a una belva tale se batte le ali / accidiosa e scontenta ne fanno / la felice guerra»; *Mort sont amdui* 17-19 «dove li baci le flotte rapprese ai passi / guerrieri insinuano le pelli / da un’aria che i fili dell’erba si porta»; [*Non timido ma di freddo cuore*] 4-5 «tra sé e sé senza guerra occultando / un fresco indizio di peste o malanno»; *Canzone per il suo compleanno* 6 «a notti rannicchiate in mesi sanguinosi di coltelli».

¹⁰ Si registra una sola eccezione: [*Chi ti sta addosso e ti spintona*] 2 «o s’accanisce alle paterne costole».

del macrotesto ortestiano: *La nera costanza* è anche il titolo della settima e ultima sezione, nonché del suo terzultimo testo, dove il sintagma ricompare al termine della prima strofa:

- Ma a ciascuno secondo un diverso
 capo d'imputazione
 – negletto amore o superba castità –
 mancò di luce la nera costanza del clima.
- 5 Lichene o moscardino si fece il pane
 scivolato loro dalle dita
 e vita nel bosco immaginato
 d'alto fusto, lungo i rami,
 tra gli ombrelli fermi e densi
- 10 di carne si orlava
 sopra fossa scurita.

Che la funzione di una poesia come questa sia riepilogativa e sintetica è provato *a fortiori* dall'occorrere in essa di un altro titolo, quella della quinta sezione: *Lichene o moscardino*. Se il secondo, un roditore che si prepara al letargo mangiando ingenti quantità di cibo per poi appallottolarsi e ridurre al minimo le funzioni vitali, si propone con evidenza come sostituto animale del soggetto, la natura a metà tra simbiotica e parassitaria del lichene sembra invece tradurre sul piano naturale la relazione di co-dipendenza con annesso impoverimento vitale che vige tra lui e lei. La prima strofa condanna entrambe le persone maschile e femminile al buio invernale della pulsione di morte, distinguendo però tra i rispettivi capi d'accusa: all'amante-figlio il negletto amore, all'amata-madre invece la superba castità. Riappare dunque il nodo irrisolto di un amore non corrisposto del figlio per la madre già al centro di *Persona* (la poesia che chiudeva la sezione precedente), che il terzo libro, *Nel progetto di un freddo perenne*, sviscererà ulteriormente.¹¹ Un altro tema a lunga percorrenza è infine quello del «bosco immaginato / d'alto fusto», che richiama dalla quarta sezione il «margine del bosco» (*Il margine dei fossili* 25): se il bosco d'abitudine simbolizza il centro delle paure e dei desideri come oggetto che non può essere né percepito né detto, qui esso sembra alludere invece al surrogato vitale ottenuto dalla mente e dalla poesia, anch'esso minacciato dalla morte («sopra fossa scurita»).

La ricerca di altre occorrenze della «nera costanza» ci conduce una seconda volta alla quinta sezione e stavolta ai suoi ultimi versi: «scopre adesso che muore ma ha ancora le braccia / e la pancia riempite di neve, di malnata costanza» [*resta girata dalla parte opposta*] 14-15.¹² Il contesto è quello di un ritratto su

¹¹ Cfr. *infra*, pp. 111-16.

¹² Il componimento è il secondo membro di un dittico aperto da [*Il gelo filtra*] e posto in chiusura della quinta sezione; i due testi sono collegati dal numero romano. Il solo [*resta girata dalla parte opposta*] transiterà nella terza sezione di *Nel progetto di un freddo perenne*.

fondo nero di una figura femminile composta in cui si mischiano tratti umani e animali. Per provare la natura simbolica e direi onirica dell'essere femminile in questione è sufficiente elencarne azioni e pezzi del corpo (si vedrà come il parallelismo sintattico collabori all'instaurazione di un ordine confusivo): «col becco e le ascelle stava per gridare» (v. 2), «quando pensa e si tocca le labbra / quando pensa e continua a specchiarsi» (vv. 4-5), «sul cuore e le mani si tuffa a scavare / senza gola né lingua può ancora latrare» (vv. 12-13). Il suo contegno verso il personaggio maschile è quello della madre disdegnosa che «resta girata dalla parte opposta»; da esso deriva il ritardo del cuore filiale, il rallentato sviluppo affettivo dipendente dalla fissazione materna, che appare legato e forse coincidente col compito protettivo e neutralizzante affidato alla poesia: «ma se è grave il ritardo / la casa si fa ancora più bianca / delicata – / e si solleva velata a negare il ritardo».

Ho parlato di chiusura imperfetta perché il sintagma della «nera costanza» non sigilla davvero il macrotesto; la chiusura è infatti affidata a un *explicit* fuori sacco e in corsivo che riprende simmetricamente un analogo *incipit*. Fra tali segnali d'entrata e d'uscita si distendono sette sezioni: *Protezione notturna* (11 testi), *La casa comune* (15), *Istigazione dolorosa* (14), *Elementi di stabilità* (7), *Lichene o moscardino* (8, tenendo distinte le due parti del dittico di chiusura), *In fiotti uguali* (10), *La nera costanza* (11). I testi sono in totale 78, di cui solo 16 titolati; fra i titoli dobbiamo inoltre annoverare una dedica (*a Amelia Rosselli*) e una citazione (*Mort sont amdoi et par amour, sans autre comfort*). Ma si torni per un momento all'*incipit*:

Sarà questa la sua buona ventura, non dolcezza di mente
che spazio non cambia né ora – cosa importa
se sempre colpevole tra due chiare stagioni
sarà copula il suo crudo splendore
5 che trama sanguigno nei resti
 nei grumi di piume e midolla

Un'enigmatica «buona ventura», resa tale dall'impossibilità di cogliere il referente dell'aggettivo dimostrativo e propria del soggetto lirico dislocato alla terza persona, è identificata in una costellazione disforica nella quale si mischiano colpa, sessualità, violenza e morte, e contrapposta alla quiete propria di una mente chiusa in sé stessa. La poesia della *Costanza* si situa cronologicamente dopo la catastrofe per contemplare i resti organici di misteriosi esseri alati, nei quali è dato ritrovare ancora una pulsazione vitale. Nell'immersione in questo scenario è collocato il bene del soggetto, con evidente rimando prolettico al testo che chiude la sesta sezione: «Può essere stato un lungo mesto bene» (*Persona* 5).¹³

¹³ Per un'analisi approfondita di *Persona* cfr. *infra*, pp. 111-16. L'immagine conclusiva dell'*incipit* è

C'è però un secondo segnale di entrata nel macrotesto, costituito dalla citazione lucreziana esplicita che apre il primo testo della prima sezione, [*Il galoppo, la sciarpa di seta*]: «*Denique saepe hominem paulatim cernimus ire / et membra-tim vitalem deperdere sensum*». Il contesto è quella della dimostrazione della mortalità dell'anima, dal quale Ortesta estrapola un frammento atto a definire in forma sintetica il processo di lenta e progressiva perdita della vitalità che contraddistingue un personaggio lirico la cui vita trae il proprio principale alimento dalla pulsione di morte. Vediamo il testo nella traduzione di Luca Canali:

*Infatti spesso vediamo un uomo estinguersi a poco a poco
e perdere membro a membro il senso vitale;
prima illividiscono nei piedi le dita e le unghie,
poi muoiono i piedi e le gambe, poi ancora percorrono
gradatamente tutto il corpo le tracce della gelida morte.
E poiché questa natura dell'anima si scinde a brani,
né fuoriesce tutta intera a un tratto, deve ritenersi mortale.*¹⁴

Alla presenza di una citazione esplicita in apertura, insolita in Ortesta e qui possibile forse in virtù della maggiore distanza culturale del classico latino, la soglia d'uscita del libro risponde con un implicito e allusivo centone di John Ashbery. Annota Bonito «come il prelievo venga nuovamente usato non come calco esteriore, ma emerga, trasformato di senso, dalle strutture profonde della voce poetica di Ortesta».¹⁵ Questo il testo dell'*explicit*, del quale riportiamo in nota la trama dei rimandi affidandoci alla lettura dello stesso Bonito:

*Adesso viviamo senza l'uno dell'altro
e solo tornando indietro
non ancora o mai arrivate
franano nell'ombra ma dalla parte opposta
5 quiete tenerezze fino a quando senza più pericolo
non sapendo di che si tratta
finalmente sono squartate.*¹⁶

recuperata nel secondo testo della settima sezione: «nei grumi di piume e midolla» > «tra piume infangate e grumi di sego» [*Ti porto al buio – vedi*] 3; e ancora ritorna a distanza di molti testi e anni nella quinta sezione di *Serraglio primaverile, Piccola immagine*: «Ma che ora che notte è questa? / In ogni dolce cavo dove appena / mi stendo *sacchi di piuma grumi* / mi mangiano vivi» [*Ma che ora che notte è questa?*].

¹⁴ *De rerum natura* III 526-530 (si cita da Canali 1990, 285). Il componimento aperto dalla citazione ne riprende esattamente il contenuto: come nel frammento lucreziano, infatti, sono le estremità le prime parti del corpo ad andare in necrosi: 25 «leggere insonnie nei diti lividi si gonfiano»; 52-54 «sangue: irregolare e leggero / dalla punta dei piedi / dalla punta delle mani».

¹⁵ Bonito 1996, 39.

¹⁶ «Ai versi di Ashbery "Adesso viviamo senza o piuttosto tiriamo a campare l'uno senza/ l'altro" Ortesta sostituisce "Adesso viviamo senza l'uno dell'altro" così come "La parte opposta/ strapiomba

Rimandano in modo trasparente all'*incipit* la scelta del corsivo e quella del monostrofico breve, che però stavolta conta sette versi e non sei, per giunta chiusi dal punto fermo, che sancisce l'avvenuta conclusione del percorso. All'effetto di circolarità si somma dunque l'idea di un avvenuto scarto o acquisto, di un sovrappiù di senso e di un compimento. Analogo significato va attribuito al passaggio temporale dal futuro semplice al presente marcato dall'avverbio d'attacco («adesso»), al quale risponde nell'ultimo verso «finalmente», evocando una conclusione a lungo attesa. Tuttavia, seppure all'unione cruenta e al passaggio di resti annunciati all'inizio fa seguito nel finale la separazione tra lui e lei, questa deve subito far posto a un nuovo scenario di violenze fortemente ambiguo e contraddittorio sul piano logico e temporale. Le quiete tenerezze sono oggetto di predicazioni ambivalenti, al limite dell'incoerenza («non ancora o mai arrivate / franano nell'ombra ma dalla parte opposta», «senza più pericolo / [...] sono squartate») ed è impossibile situare nel tempo il loro squartamento, in bilico tra il passato di «solo tornando indietro» e il presente di «finalmente sono squartate». Non poco per una poesia così breve, la quale dunque si configura almeno in parte, in virtù della sua semantica altamente instabile, come finale aperto, nuovamente nel gioco.

2.2 Temi e statuto dell'io

La trasformazione della neutra pulsione di morte nella velatamente ossimorica nera costanza inocula nel testo un germe contraddittorio che ritroviamo nei sintagmi affini della «malnata costanza», del «mite furore», dell'«atroce precisione», della «turbata negligenza» e della «felice guerra».¹⁷ Prima di indagare quale percezione del proprio vissuto si nasconda sotto tali duplici formulazioni, dobbiamo però seguire la nera costanza nel suo diramarsi all'interno del libro, ovvero nei suoi equivalenti in altri campi semantici e nelle reti che essa compone con i significati affini e quelli antitetici. Al *nero* sono assimilabili altri due colori: il bianco (della neve), che guarda caso come il nero anche se in modo opposto (trattandosi di una luce molto intensa e non di assenza di luce) è un colore privo di tinta, e il rosso, che certo è il colore del sangue ma che più spesso

nell'ombra, questa qui/ nella boria. Ma il centro/ continua a franare a riformarsi" si trasforma in "franano nell'ombra ma dalla parte opposta", mentre "Tutto il resto è attesa di/ una lettera che mai arriva,/ giorno dopo giorno, l'esasperazione/ fino a che finalmente l'hai squartata non sapendo di che si tratta" passa in "non ancora o mai arrivate/ [...] / non sapendo di che si tratta/ finalmente sono squartate"» (Bonito 1996, 39-40). I testi ashberiani convocati da Ortesta sono *The Tomb of Stuart Merrill*, *River*, *The One Thing That Can Save America*, letti nella traduzione garziantiana di Aldo Busi dell'*Autoritratto in uno specchio convesso* (Ashbery 1983).

¹⁷ [Resta girata dalla parte opposta] 15, [Chi ti sta addosso e ti spintona] 6, [Bambina misconosciuta] 5, La pasqua rosata 1, [può vivere in Baviera] 9.

fa segno a imbarazzo, pudore, castità. Questi colori puri e privi di tinta costituiscono il cromatismo specifico proprio del mondo della mente, prodotto di occhi chiusi che impediscono l'accesso alla luce reale. Passando dai colori ai climi, già nel *Bagno* avevamo incontrato il correlato climatico dell'oscurità, vale a dire il freddo o il gelo invernale, ulteriori componenti di un paesaggio artico che trova la propria massima rappresentazione in un componimento posto al centro del libro, *Il margine dei fossili*.¹⁸ Il termine proprio che può essere rintracciato al di sotto del nero, del bianco e del freddo, è ovviamente la morte, che però è spesso nominata senza eufemismi e collocata in posizioni testualmente marcate,¹⁹ oltre che visualizzata volta a volta come fatto accaduto, processo, pulsione o tensione a, infine oggetto di pratiche esorcistiche e rituali. La *costanza* del titolo, per parte sua, trova ideale proseguimento negli *Elementi di stabilità* ai quali è intitolata la quarta sezione, vale a dire in un ampio corredo di temi il cui comune denominatore può essere reperito nella pietra e nella sua durezza: fossili, rocce, architetture, incisioni rupestri, strutture che contengono e che fissano la vita in una forma *ne varietur*, consegnandola a una morte preventiva. La struttura tematica della *Costanza* si fonda dunque sui caratteri della chiusura, della fissità, dell'oscurità e del gelo. Ma non è tutto qui, perché il soggetto che affida a questi tratti semantici il compito di disegnarne il ritratto e di proteggerlo dai traumi e dai pericoli inerenti all'immersione nel tempo e nella vita, si mette in scena come presenza non compiutamente organica a tale mondo.

Il personaggio lirico ha scelto, fin dal titolo, di ricondurre il proprio vissuto al dominio di una pulsione di morte che ne alimenta la vita e, con essa, la poesia: la condizione in cui versa è quella dell'atonia sentimentale, della paralisi affettiva. Ma va subito precisato che il riconoscimento di questo stato rappresenta un progresso (sulla strada della peculiare forma di salute cui egli sembra tendere) rispetto al connubio di frantumazione percettiva, incapacità linguistica e coatta riproposizione della scena primaria posto in essere nel *Bagno*. Il soggetto della *Costanza* è viceversa un soggetto integro, depositario di un'enunciazione per lo

¹⁸ Cfr. *infra*, pp. 101-10.

¹⁹ Esempari sono quei testi nei quali la menzione della morte è l'oggetto di una sorta di attesa culminante nel verso finale, talvolta nella clausola di quest'ultimo: [*Da neve a neve*] 16 «sognarti come morto»; [*Ardenti malinconie*] 10 «morto di paura»; [*In un volo basso*] 11 «un duro appello l'infinita agevolezza del morire»; [*Soffocati tutti i suoi corsieri*] 10 «le api caddero ammazzate»; [*Vai dicendo che avesti alla tua corte*] 15 «tanto durasti che giungesti a morte». Si tratta in realtà del caso più marcato di una tecnica costruttiva che isola nel finale, attraverso accorti tagli metrici e giri sintattici, l'elemento semantico più significativo: *Protezione notturna* 7 «respinge»; [*Cresce, ma dimentica*] 4 «notturna bestia si volge alla mammella»; [*Solo tua madre*] 12 «il premio di restare in vita»; [*Chi ti sta addosso e ti spintona*] 5-6 «che gentilezza volle con amore / stringere in mite furore»; [*resta girata dalla parte opposta*] 15 «e la pancia riempite di neve, di malnata costanza». Una rilevanza peculiare ha in questo senso la collocazione finale del verso breve monoverbale. Sulla tendenza al taglio metrico isolante e all'accorciamento finale del respiro metrico cfr. *infra*, pp. 197-98.

più assai solida, provvisto di un punto di vista coerente, di capacità narrative e figurative notevoli. Lo caratterizza la presenza di una minima ma decisiva distanza da sé stesso, che gli consente non solo la riappropriazione della *langue* (seppure nella variante artificiale della lingua poetica con le sue licenze), ma anche una più generale capacità di *oggettivare* il proprio vissuto in figure e rapporti spaziali e temporali delineati con mano ferma. Con la conseguenza, *a parte lectoris*, che il testo può dar luogo più facilmente all'immaginazione di una scena in cui situare i referenti, i quali sono legati da rapporti meno aleatori. Rovesciando un'efficace formula critica di Enrico Testa che comunque mantiene, rispetto alla poesia di Ortesta, una sua validità generale, potremmo dire che è caratteristica della *Costanza* una maggiore riconoscibilità dei moduli con i quali il mondo risulta inscritto nel testo.²⁰ Gli oggetti esterni non sono più soltanto separati, come secondo Mauron e lo stesso Ortesta avveniva nei sonetti mallarmeani,²¹ ma possono integrarsi in un contesto spazio-temporale, cosicché il vissuto rappresentato, pur rimanendo anonimo e frantumato, viene incontro alla coscienza del lettore con nuova disponibilità.

Quasi tutti gli acquisti più significativi della *Costanza* sono interpretabili nei termini di questa crescita di potenza oggettivante: la scelta della relazione amorosa in una delle sue varianti a più alto tasso culturale (amore cortese); l'apertura extratestuale del discorso poetico attraverso il ricorso a riferimenti culturali e letterari da un lato e dall'altro a occasioni e dediche; l'adozione del quadrato metrico rosselliano come strumento contenitivo; il cospicuo incremento dei tempi narrativi; l'enfasi tematica sulla vita fossilizzata e congelata. Per quanto riguarda il soggetto, la sua inedita forza progettante si esprime da una parte nella possibilità di confrontare la propria sorte a quella degli altri, dall'altra nel conflitto interno che rafforza i segnali di inquietudine già apparsi, come scarti bruschi e quasi immotivati, nel *Bagno*.²² Il primo aspetto è certificato dal dodicesimo testo della seconda sezione *La casa comune*:

Da una corsa per gli orizzonti più chiari
macchiandosi le dita
gente bruna senz'ombra di rosso alle guance
tardi arrivò ma sicura
5 in ogni orto cercando in ogni intervallo

²⁰ Cito l'attacco del cappello introduttivo presente in *Dopo la lirica* (Testa 2005, 321): «Nella poesia di Cosimo Ortesta [...] le forme con cui la scrittura dà conto di un'esperienza diretta del reale (una memoria biografica, una geografia individuabile, una presenza di dati concreti e familiari) si contraggono sino a svanire. Esercizio rigoroso e solitario, la sua opera s'allontana, con coerenza rara nella poesia recente, dai moduli consueti della riconoscibilità del mondo nel testo».

²¹ Cfr. *supra*, pp. 46-47

²² «Hai dormito la notte / scavalcata da dirupi / al carbone aggiungendo i fuochi ardenti / delle tue tracce di piedi / per le due mani che non bastano / o luttuosa intenzione perché non crepi» [*Hai dormito la notte*].

non riparo né via di ristoro
all'ardita pazzia di una pubertà.

Tutto, in questo breve e limpido componimento, si oppone alla nera costanza e la tratteggia, per così dire, *e contrario*. Si considerino anzitutto il dinamismo che agita la «gente» (forse mimato dal costruito ascendente che ritarda l'arrivo del soggetto ai vv. 1-3) e il cromatismo, dagli «orizzonti più chiari» alla «gente bruna senz'ombra di rosso alle guance», il cui attributo mancante si contrappone platealmente al rossore che altrove tinge le guance di lui e di lei. La qualificazione degli altri per via negativa si estende dall'incarnato al loro rapporto con lo spazio, negando la funzione protettiva degli spazi chiusi (6 «non riparo né via di ristoro»). All'utilizzo della litote in senso generico, cioè dell'affermazione attenuata tramite negazione, si accompagna lo sfruttamento del nesso avversativo (4 «tardi arrivò ma sicura») col fine di marcare la contrapposizione implicita con l'incertezza e i temporaggiamenti dell'io. La scelta, quanto, al *tempus*, del passato remoto, distanzia l'azione dal presente e contribuisce all'instaurazione di una testualità narrativa minima ma in sé compiuta.

Come dicevamo, infine, una certa inquietudine si manifesta nella messa a tema di quelle forze che nel soggetto si oppongono alla serena accettazione del proprio stato di cose interiori: lui può apparire «in dubbio / in istigazione dolorosa»,²³ oppure, più esplicitamente:

una vasca quieta si profuma
nella prospettiva del suo freddo continuo
lo copre ma lui
non vuole soltanto morire
questo sente: [...]²⁴

2.3 Istigazione dolorosa

Uno dei segni più chiari della nuova postazione raggiunta dal soggetto è senza dubbio la natura relazionale assunta dal testo poetico, che si indirizza a destinatari precisi e testimonia una precisa volontà di confronto con l'altro da sé, manifestando un bisogno etico di ingiunzione e riconoscimento. La terza sezione della *Costanza*, dal titolo *Istigazione dolorosa*, è fitta di testi non titolati con dedica iniziale «criptata», ovvero affidata alle sole iniziali. Si tratta con tutta

²³ [Solo tua madre] 9-10.

²⁴ [È più vecchio ha vissuto prima] 8-11. Si può pensare a Beckett e a quell'imperativo a *resistere* che, nonostante la deiezione in cui versa il soggetto, qua e là ancora fa capolino lungo il flusso enunciativo spezzato di *Comment c'est*: «non più questione di morire durante questo tempo un tempo enorme» (Beckett 1965 [1961], 11); «senza altre storie che le mie altri rumori che i miei altro silenzio che quello che devo rompere se non ne voglio più è così che devo resistere» (*ivi*, 15-16); «come resistere solo questo dico come resistere» (*ivi*, 19).

probabilità di componimenti destinati a poeti, dove l'imitazione si accompagna all'*istigazione* intesa come reciproco sollecitarsi di vissuti dolorosi trasposti in poesia. Lo suggerisce anzitutto l'unica dedica esplicita, per di più promossa a titolo del componimento, a *Amelia Rosselli*:

- L'intenso paragone senza peso e senza fiamma
 fu lui a farmi d'ogni vece un'unica calma
 da fragile sorella dura e grande
 dalle allungate gambe agli occhi di panna
 5 nel franco viso dove i lumi caddero insinuando
 : non mi toccare! Ma caddero al buio caldo
 e un nido si rifocillò da lunga fame
 e dopo della fame un bisbiglio acre
 fu per le sue braccia
 10 e dopo della noia attorno attorno devastando
 i suoi versi scrisse l'amante

Quasi tutto, in questa poesia, si segnala come debito rosselliano, a cominciare da alcuni sintagmi prelevati di peso dai primissimi testi di *Variazioni belliche* (1964) – la cui assoluta centralità nel canone poetico italiano di Ortesta abbiamo già ricordata: «l'intenso paragone» ([*E poi si adatterà*] 9), la «fragile sorella dura e grande» che riprende ed espande la «grande sorella» ([*E poi si adatterà*] 12), il «franco viso», che combina i «franchi visi» di [*E poi si adatterà*] 18, con il «franco riso» dell'incipitario [*Roberto, chiama la mamma*] 4. Riprese più generiche riguardano la stessa scelta di un soggetto femminile, la libertà interpuntiva (v. 6 «: non mi toccare!») e l'andamento sintattico-testuale insieme fluido e sin copato, che combina discontinuità, parallelismo e polisindeto. L'impaginato metrico allude poi senz'altro al quadrato rosselliano, sulla cui disseminazione nel libro ritorneremo. Il testo si configura così come qualcosa a metà tra l'omaggio e il centone, in funzione, direi, di riconoscimento etico di un debito contratto.

Il funzionamento del testo dedicato a Rosselli ci autorizza a ipotizzare che anche le dediche cifrate nascondano poeti vicini a Ortesta negli anni tra il 1980 e il 1985: g. g., ad esempio, potrebbe essere Giovanni Giudici, amico e consigliere autorevole conosciuto in occasione del conferimento del Premio Viareggio Opera Prima al *Bagno degli occhi*, p. v. invece Patrizia Valduga, come sembrerebbe tra l'altro testimoniare il dettaglio biografico dei «guanti di feltro» ([*Vai dicendo che avesti alla tua corte*] 12). Il nome di Valduga ci conduce a quello di Raboni, giunti al quale possiamo formulare due ulteriori ipotesi: che m. s. sia Mario Santagostini, il quale nel 1981 pubblicava per la medesima Società di poesia editrice per conto di Guanda del *Bagno degli occhi* il suo *Come rosata linea*;²⁵ che s. c. sia

²⁵ Nel 1978 una sua silloge era già uscita nel trentaseiesimo dei «Quaderni della Fenice». Santagostini condivide inoltre con Ortesta la collaborazione a «Il Foglio. Notizie di poesia a cura della Società di poesia», sul quale recensisce tempestivamente *Il bagno degli occhi* (Santagostini

Silvana Colonna, traduttrice di Poe e poetessa in proprio con all'attivo, ancora per la Società di poesia, la raccolta *L'orientamento lontano* (Milano, 1984).²⁶ Si tratta, con l'eccezione di Giudici, di autori che fanno parte dell'*entourage* milanese di Raboni, decisivo per la prima fase della traiettoria di Ortesta nel campo poetico dell'epoca.²⁷

Che il rapporto di amicizia e sodalizio poetico tra Ortesta e Giudici sia intenso all'altezza della *Costanza* ci è testimoniato, oltre che dall'eventuale dedica a g. g., da due fatti esterni alla *Nera costanza*: l'introduzione di Giudici alla scelta di testi ortestiani (il primo nucleo finito della *Costanza*) ospitata nell'«Almanacco

1980).

²⁶ A mo' di suggestione, per l'eco irresistibile che le parole riverberano sulla poesia di Ortesta, si legga questo estratto dalla nota non firmata che accompagna il volume di Colonna, probabilmente di Maurizio Cucchi (sua la presentazione dell'autrice): «Da parte di Silvana Colonna, nessuna condiscendenza nei confronti del lettore. Difficile ravvisare con esattezza l'identità di questi testi, impossibile tracciare una pur vaga mappa delle loro probabili ascendenze. È una poesia dalla controllata eppure necessaria reticenza, quella che si sviluppa in questa sua prima raccolta organica. Una poesia in sé perfettamente compiuta, elegante nello stile, che nell'apparente freddezza o indifferenza del tono e della pronuncia cela solo parzialmente la tremante, trepida sensibilità della propria autentica natura. Ed è così che, dalla superficie senza esibite increspature del suo verso, Silvana Colonna attrae, coinvolge un po' misteriosamente l'interlocutore; e lo fa certo in modo sottile, nella flebilità irrinunciabile, quasi fisica della sua voce, che sempre la sorregge nella registrazione di emozioni e battiti minimi e nondimeno profondi, di improvvisi tuffi al cuore, di ossessioni continue eppure appena trapelanti. In questo modo si svolge, con puntiglio, con precisione, con insistita cura e attenzione dei dettagli, la delicatissima trama del suo discorso, nel pudore di un tocco che sa produrre elementi di essenziale, limpida grazia». Oltre alle numerosissime somiglianze che già a uno sguardo superficiale emergono tra la poesia di Ortesta e quella di Colonna, l'incipit della poesia di Ortesta aperta dalla dedica a s. c., [*Bambina misconosciuta*], richiama due testi di *L'orientamento lontano*: «eppure ci tiravamo dietro anche allora / una morte bambina / che non faceva paura / oggi ha braccine sottili giunture mobili / grandezza quasi naturale» (*Il pointer*, 3-7); «si avvicina nuotando / e tira fuori il becco / e la peluria bianchina / la tartarughina / aspetta che gridi / continua a continuare / occhietti divaricati sulla sponda del letto / il corto abisso sotto graziosissimo / certo che stanno ballando / mi sembrano alte e leggere le ossa di zucchero / e battono il tempo / e non sbagliano mai» (*Per una bambina*).

²⁷ La stessa prima moglie di Raboni, l'architetto Bianca Bottero, figura tra i partecipanti al seminario francese su Charles Ledoux e la sua Saline Royale di Arc-et-Senans che fu l'occasione alla base della stesura delle *Cinque poesie per C. N. Ledoux a Arc et Senans*, incluse nella quarta sezione della *Costanza*. Il riconoscimento di altri dedicatari è più complesso, ma partendo dall'ipotesi forte che si tratti di poeti attivi in quegli anni possiamo comunque avanzare alcune proposte. Per «d. p.» il nome che pare fare al caso nostro è quello di Delfina Provenzali (1920-2002), poetessa di origine siciliana, attiva a Milano anche come traduttrice specialmente per Vanni Scheiwiller, tra gli altri di Céline, Michaux e del Mallarmé della *Dernière mode*. Per le iniziali «a. g.» la biografia del poeta ci suggerisce il nome della psicanalista e critica letteraria Alessandra Ginzburg (1943), cui lo lega un rapporto d'amicizia, ma è restando sul panorama poetico coevo che possiamo formulare l'ipotesi più probabile: la dedicatoria è quasi certamente Angela Giannitrapani (1925-2009), studiosa di letteratura angloamericana (tra gli altri di Beckett, Dylan Thomas e Faulkner) e poetessa, presente anche, insieme a Ortesta, sul n. 26 dei «Quaderni della Fenice», e autrice della raccolta *Caro umano percorso*, pubblicata nel 1983 dalla Società di poesia e dall'editore Lampugnani Nigri grazie all'interessamento di Raboni [nota di Jacopo Galavotti].

dello Specchio» 11 (1983): «*Elementi di stabilità e Amanti*, due sequenze poetiche»,²⁸ la dichiarazione dello stesso Giudici, a margine di *Salutz* (1986), nella quale egli afferma di dovere a una poesia della Costanza [*Mort sont amdui*], l'adozione del termine provenzale *midons*.²⁹ *La nera costanza* e *Salutz* condividono infatti – si tratti di poligenesi o di parziale condivisione del processo compositivo che ha condotto alle due raccolte – la scelta di simbolizzare fantasmi e ferite interne nella relazione amorosa asimmetrica della poesia cortese medievale.³⁰ Più in generale, un'influenza di Giudici sembra riscontrabile a monte della *Co-*

²⁸ L'undicesimo «Almanacco» mondadoriano ospita fra l'altro, oltre alle due sequenze ortestiane, un'anticipazione delle *Lodi del corpo femminile*, raccolta di blasons alla cui redazione ampliata in volume (Raboni 1984) parteciperà lo stesso Ortesta in veste di traduttore; è presente anche Silvana Colonna come traduttrice di due poemetti in prosa di Marguerite Yourcenar. Lo stesso Giudici presenta poi una scelta di poesie destinate a confluire l'anno successivo in *Lume dei tuoi misteri* che significativamente s'intitola *Poesie da una sequenza*; facile allora sospettare che proprio l'amico Giudici sia corresponsabile della decisione di Ortesta di dare alle stampe «due sequenze poetiche», ovvero di un investimento stilistico che ha per mira un organismo più ampio e complesso del testo singolo e che tradisce una nuova esigenza spaziale e «narrativa», un'incipiente volontà poematica. Tanto che è lo stesso Giudici a introdurre le poesie dell'amico e ad esplicitare il proprio ruolo di testimone del processo creativo: «E con una lingua poetica, in lui, e ancora in altre cose che sta scrivendo, che denuncia una nuova e gioiosa pienezza di parole/materia, parole/frutto di cui nel pronunciarle la bocca quasi avverte la ricca polposità» (Giudici 1983, 341). La prima sequenza, *Elementi di stabilità*, corrisponde titolo compreso alla quarta sezione della *Costanza*, della quale sono assenti, perché non ancora intervenuta l'occasione che farà da stimolo alla composizione, le *Cinque poesie per C. N. Ledoux a Arc et Senans*. La seconda sequenza, *Amanti*, confluirà invece in parte (testi I-II e IV) nella quinta del libro, ma con inversione posizionale tra I ([*Pronti a mangiarlo*]) e II ([*Giulietta il lume spegni*]). Il quinto testo, [*Con mani strappate e piedi*], diverrà il quinto della seconda sezione, il sesto (*Disamore*) il terzo della stessa sezione, conservando il titolo del 1983. Non sarà invece incluso in volume il terzo testo: «Vicino al fiume con pugni dolorosi / mentre la terra piccoli cespi e pane chiaro ingrassa / con lunghi mantelli tutti si gettano lasciando / per ancorarsi piano di notte fuori da tempesta». Le varianti sono nel complesso assai poche e concentrate soprattutto nei testi primo e quarto della seconda sequenza: di [*Pronti a mangiarlo*] spiccano gli interventi di semplificazione preposizionale (2 «nelle piccole stanze» > «in piccole stanze»; 4 «dal decubito» > «da decubiti», con assolutizzante passaggio al plurale), mentre in [*Virginia ha avuto genio*] si tratta soprattutto di redistribuzione metrica ai vv. 1-5 e 9-10 e scorciatoia sintattica: 1-5 «Virginia ha avuto genio e calmo compagno / se di follia tace è / perché avendo visto tutti / i riccioli / poi li ha mangiati» > 1-4 «Virginia ha avuto genio / e calmo compagno se di follia tace / perché avendo visto tutti i riccioli / poi se li è mangiati».

²⁹ «Di *Midons* in particolare mi sento debitore al poeta ed amico Cosimo Ortesta, a una poesia del quale (ancora inedita) l'ho col suo consenso «rubato»» (dalla *Nota* autoriale a *Salutz* riportata da Rodolfo Zucco nell'*Apparato critico* di Giudici 2000, 1624).

³⁰ Andrebbe dimostrato, ma è assai probabile che su questo punto Ortesta sia stato sollecitato dall'antologia *La poesia dell'antica Provenza* (Guanda, 1984), nella cui introduzione il curatore Giuseppe Sansone insiste a più riprese sul «riserbo e le segretezze, l'evanescenza e l'impermeabilità» (Sansone 1984, 8) che contraddistinguono la lirica trobadorica, e in particolare sul fatto che la *fin amor* abbia tra i suoi capisaldi l'impossibilità di nominare direttamente l'amata: «la condizione amorosa richiede, e *pour cause*, il massimo di segretezza; deve esistere, anzi può esistere, solo in quanto intesa celata ad ognuno. [...] La dama elogiata nel canto allora non deve essere indicata per nome, ma tramite un epiteto affettivo, con un soprannome d'amorosa lode, sì da riconoscersi nella poesia a lei dedicata» (*ivi*, 18-19).

stanza, ovvero del momento in cui realmente viene a definirsi il sistema stilistico e tematico di Ortesta, nelle motivazioni che conducono Ortesta a rinunciare alla destrutturazione linguistica in favore delle possibilità di «straniamento controllato»³¹ concesse a quella lingua seconda incistata nella lingua nazionale che è la lingua della tradizione poetica: in virtù della sua natura separata, allusiva e iper-connotativa, nonché della sua facoltà a porsi come luogo di coesistenza e contaminazione tra conscio e inconscio, logica distintiva diurna e logica confusiva notturna,³² questa lingua altra può essere rivolta contro quella ferita e quel desiderio mai del tutto dicibili che rappresentano, tanto per Ortesta quanto per Giudici, il centro inevitabile del discorso poetico.

Ciò che cambia, nel passaggio dal primo al secondo libro, forse anche per effetto di una parziale revisione del quadro teorico che presiedeva all'esordio, è la modalità dell'avvicinamento all'oggetto inavvicinabile che costituisce il centro gravitazionale della poesia. Il *Bagno* tentava un approccio frontale, mirando a un contatto diretto che, portando il linguaggio a collassare, facesse emergere dalle sue fratture la *cosa*. Il tentativo della *Costanza* è piuttosto quello della delimitazione di un perimetro indicativo, utilizzando tecniche moderate di straniamento linguistico per dire la cosa senza dirla, facendo segno da lontano a ciò che non può essere nominato. A questo mutamento d'indirizzo dobbiamo però collegare anche una differenza di sguardo o, se si vuole, un diverso inquadramento temporale delle misteriose ferite cui tende la parola poetica. Se nel *Bagno* la vita è sempre presentificata, colta nella dimensione bruciante e attimale dello choc, nella *Costanza* ci troviamo al cospetto di uno sguardo da lontano che della vita osserva le forme residuali depositate nella pietra e nel ghiaccio; il che significa da un lato fare del passato un passato, guadagnando una maggiore distanza dalla quale contemplare le catastrofi della storia individuale, dall'altro guardare con più attenzione alle conseguenze permanenti dei traumi fondativi (la condizione perennemente luttuosa del soggetto). Alla base di un simile mutamento di assetti risiede infine l'esigenza, nuova o più forte di prima, di esorcizzare la morte. Ortesta approda a un'impostazione direi antropologica e rituale del problema della poesia, che prevede la mimesi del negativo in forme codificate, restando all'interno dei limiti previsti dai codici comunicativi condivisi. Vedremo come spetti al *Margine dei fossili* instaurare una volta per tutte questo orizzonte. Ma ascoltiamo, prima di passare ad altro, le parole sapienti di Giudici:

³¹ Dal Bianco 2019 [1987], 18. L'espressione è tratta dal *Manifesto di un classicismo* pubblicato sul n. 1 della rivista padovana «Scarto minimo».

³² Come sapeva benissimo già il traduttore di Mallarmé: «In questo sfiorarsi e intrecciarsi di due mondi – quello degli oggetti interni, impenetrabili nella loro muta sintassi, e quello degli oggetti esterni, che posano nell'articolarsi di una *langue* riconosciuta – nasce il linguaggio poetico di Mallarmé che, introducendo la logica del sogno nel linguaggio comune, ne rende inscindibili i nessi e le articolazioni, violati i rispettivi domini» (Ortesta 1980b, 8).

Egli sa quanto infida possa essere la parola che pretende di illustrare, rappresentare; sa che la poesia (come precisò per primo e molti anni fa ormai I. A. Richards) deve, piuttosto che dire, essere. E tanto più forte sarà l'emozione quanto più il poeta (in poesie come queste) riuscirà a disciplinarla, a contenerla in un'espressione essenziale; anche troppo strazianti sono del resto le tragedie che questo mondo pur mineralizzato dichiara a chi sappia intenderlo: [...].³³

2.4 *Disamore*

Il centro tematico della *Costanza*, abbiamo già avuto modo di dirlo, consiste in una relazione duale nella quale s'intrecciano amore e dolore, cura e violenza, in un continuo sbilanciamento degli affetti ora per difetto ora per eccesso.³⁴ Un assetto sentimentale così altamente problematico corrisponde, nei fatti, a una pervasiva negazione dell'amore che assoceremo per un verso alla pulsionalità bloccata che governa il libro alimentato dalla nera costanza, per l'altro all'Edipo irrisolto. Il discorso amoroso cela allora altri oggetti, a cominciare dall'aggressività e dall'odio, alludendo a un desiderio sempre represso e deviato, convertito in passione distruttiva e mortuaria. Un sentimento al ribasso è imputato tanto al personaggio lirico, incapace di superare la circolarità del narcisismo secondario, quanto a lei, il cui atteggiamento sdegnoso e respingente molto deve al prototipo letterario dell'Erodiade mallarmeana, figura di principessa altera e vergine inaccessibile, la cui bellezza assoluta è funzione del suo negarsi a ogni contatto.³⁵ A tale figura di donna astratta e intangibile è da legare la comparsa di nuovi attributi femminili quali la regalità e la divinità³⁶ così come la duplice enfasi portata sulla nudità e sulla preziosità del vestiario e degli accessori.³⁷ Le

³³ Giudici 1983, 340.

³⁴ [*Pronti a mangiarlo*] 1-4 «Pronti a mangiarlo patiscono la sete / in piccole stanze / che per troppo amore / dai decubiti restano ulcerate»; [*voragini voragini che volete?*] 1-2 «voragini voragini che volete? / odio che mi ferì – non le ferite»; *Persona* 7 «in me persona non amata»; l'intero *Disamore*, che dà il titolo al presente paragrafo; *La pasqua rosata* 1-2 «La turbata negligenza, un desiderio smodato / a primavera porta crolli poi serpenti alati», 9-10 «non per altro signore / che per desio»; *Canzone per il suo compleanno* 4-5 «e già soffre il mio petto chiuso / addolcendo un amore caduto, le ore risparmiate».

³⁵ Un testo in particolare, [*Catturata e ferita nel suo palazzo*], si dimostra vicinissimo all'archetipo mallarmeano: «Catturata e ferita nel suo palazzo / gli accolti la lavano e la nutrono / facendola svagare con musica e danza // per mettersi in viaggio talvolta si allontana / chiusa tra nere fenditure indietro / fino alla pubertà le porte sbarra // col sangue si lava le cosce / poi rovescia le acque fino alle ginocchia» (cfr. comunque *infra*, pp. 329-30). E a Erodiade è vicina per alterigia e freddezza la Bellezza che Baudelaire personifica in un'immane figura femminile ne *La Beauté*, per l'analisi della quale cfr. *infra*, pp. 262-64.

³⁶ [*Introdotte dall'alto in sale profonde*] 4-5 «nelle aguzze cappelle alla dea / che simula partenze o scena di partenza».

³⁷ Esempiare per ricchezza di ornamenti è la sequenza numerata 1-4) posta in chiusura della terza sezione: [*Fusciacche tra diademi*] 1-3 «Fusciacche tra diademi / anelli guanti mele d'oro / dardi

figure femminili incluse nel libro devono in ogni caso la loro riconoscibilità a fattori più funzionali che referenziali: i due tipi principali sono da questo punto di vista quello dell'amata e quello della madre, tra loro embricati per la comune facoltà di distanziare e respingere quell'io che è insieme figlio e amante.

Quando il sentimento amoroso non è negato, esso compare sotto il segno dell'esagerazione, finendo per coincidere con la morte tragica dei due protagonisti. È questo il senso della ripresa della vicenda di Tristano e Isotta, e in essa della celebre, potente immagine del viluppo inestricabile degli amanti morti in un abbraccio finale, convocata nel testo attraverso una citazione in corsivo promossa a titolo del testo fondamentale della sesta sezione: *Mort sont amdui et sans autre confort*.³⁸ L'apparizione di Tristano e Isotta ci introduce a un acquisto tematico già accennato ovvero la riattualizzazione degli schemi dell'amore cortese e più in generale dell'immaginario medievale, cavalleresco e cortigiano. A cominciare dal testo già citato, si rintracciano spie lessicali provenzali e cortesi (10 «gilos oh gilos di trappola e caccia»; 25-26 «le orme del drudo fuggitivo / midons spia malandrina»). Nella stessa costellazione, la cui rilevanza emerge nella parte finale del libro, rientrano i seguenti fenomeni: l'uso di poetismi tradizionali (*La pasqua rosata* 7-9 «ma in altro giardino / all'aura un collo può ferirsi / non per altro signore / che per desio»); la tematizzazione di referenti cortigiani (*La ricreazione del paggio, A morte in braccio* 17 «come tenero paggio eccitato»; [*Vai dicendo che avesti alla tua corte*]; *Si commuove* 7 «la nobile stirpe tradisce»); il ricorso alle maiuscole in funzione assolutizzante ([*voragini voragini che volete?*] 8 «La Dama mia incenerita»; *Disamore* 9-10 «splendida Signora che suda freddo e scende / in ostentata comunione con i morti»; [*L'ardore strinse*] 5 «dell'Amato reclinato»); la stessa presenza di un componimento dedicato a un pittore rinascimentale, *Andreino dal Castagno*, che ospita voci e giunture arcaizzanti quali «L'inceppata brama», «a mirabile castigo», «letizia», «panni», «rapito da grande pestilenza».

Un'ulteriore diramazione dell'immaginario medievale-cortese è costituita

e lacci», 6-7 «di seta si vestiva / lei celebre penitente»; [*incapace di alzarsi*] 5-6 «nella vestaglia damascata / bambina schiena tartara»; [*la più comune*] 6 «poi un bel vestito chiedeva»; altrove si trovano *percallo, merletto, gessato, vesticciuola, ventaglio, mantello*.

³⁸ Il titolo riprende un passo del *Tristan en prose* che narra la morte degli amanti. In questa versione della storia, la morte di Tristano è causata da una ferita inferta dalla mano di re Marco. Giunta al suo capezzale, Isotta, quando egli è ormai in punto di morte, chiede di morire con lui. A questo punto Tristano con le ultime forze stringe tanto forte la donna da fermarle il cuore e poi spira. L'edizione critica corrente del *Tristan en prose*, diretta da Philippe Ménard, legge a p. 199 del nono tomo (Harf-Lancner 1997) «et mort sont ambedoi, et par amour, sans autre confort». Ringrazio Alvaro Barbieri per le preziose informazioni su quest'edizione. Più difficile risalire alla fonte diretta di Ortesta. Il passo da lui scelto come titolo è riportato con la stessa grafia almeno dal vecchio Paris 1836, I, 200-08 (la cit. è a p. 208, ed è tratta dal Ms. BNF Fr. 102, ex. 6775(3)) [nota di Jacopo Galavotti].

dai rimandi diretti e indiretti all'opera dantesca, a cominciare dalla citazione imperfetta ma evidente dell'*incipit* della canzone-sestina *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra* > «al poco cerchio oscillando» ([*È più vecchio ha vissuto prima*] 17).³⁹ Tramite la mediazione dell'*incipit*, sembra si verifichi nel componimento citato un riflusso di elementi semantici e immaginativi dalla sestina petrosa: il biancore e il freddo (2-3 «ed al bianchir de' colli / quando si perde lo color nell'erba»; 7-8 «Similmente questa nova donna / si sta gelata come neve all'ombra»), l'ombra e il fuoco (32-33 «prima che questo legno molle e verde / s'infiammi» > 13 «in zoccoli di fiamma e cade»), la pietra e l'erba (39 «lo fa sparere come pietra sott'erba» > 16 «ma vive conficcate in ogni stelo»). Un secondo filo dantesco, sempre interno alla sesta sezione, consiste nel recupero dell'immagine della pantera profumata che Dante aveva utilizzato nel *De vulgari* per allegorizzare il volgare illustre in quanto oggetto di un'estenuante ricerca e impossibile da trovare: «può vivere in Baviera / la mia pantera profumata? / Ne sfregia il profumo, la uccide / un orto o il falco superbo», con immediata eco della leonessa appena apparsa nel testo precedente («quando il leoncello nel corpo della madre / tra labbri a fil di spada») e successiva ripresa in *A morte in braccio* 13-17: «è squisito l'odore nella gola spalancata / dove si getta / ghiotta disperata – nascosto il corpo – / la testa ardente di fiera in sé celata / come tenero paggio eccitato». L'ipotesi di un diretto recupero della fonte dantesca è però invalidata dall'esistenza di una precedente ripresa dell'immagine animale da parte di Jacqueline Risset, che nella sua introduzione alle *Poesie e prose* mallarmeane tradotte dallo stesso Ortesta⁴⁰ la utilizza per designare la poesia in quanto accesso a una dimensione altra del linguaggio.⁴¹ Il filtro mallarmeano in qualche modo contamina l'apporto dantesco così come, su un altro piano, è dato assistere a una contaminazione retorica tra l'originale meccanismo allegorico e la trama metaforica della *Costanza*. Mi riferisco a quel che di fusionale e instabile che le frequenti apparizioni di felini femminili nella poesia di Ortesta, a partire dalla leonessa straziata dal nascituro, conferiscono alla pantera profumata, che sarà allora da associare tanto a una bellezza assoluta o ideale quanto all'immagine violenta e desiderata della persona femminile.

L'ultima specificazione del tema amoroso coincide con il ritorno di due poesie già comparse nella sequenza *Amanti* del 1983, ora collocate nella quinta

³⁹ La sestina è la 41 nella numerazione più recente delle rime dantesche (Giunta 2014, 402-10), la 44 nell'edizione continiana. Il rimando dantesco occorre al terzultimo verso di un testo ricco di tracce poetiche che comprende una serie di calchi da Ashbery (su cui Bonito 1996, 39).

⁴⁰ Ortesta 1982.

⁴¹ Su questo cfr. *infra*, pp. 330. Si legga inoltre, per pure suggestione, tenendo a mente quanto Ortesta sia affascinato dalla perfetta chiusura del sonetto mallarmeano fin dalla seconda metà degli anni Settanta, quanto Giunta suggerisce nel suo commento a *Al poco giorno*: «Il prezzo che questa autoimposta gabbia metrico-retorica richiede è, come s'è detto, molto alto (il lettore odierno può pensare a quell'*unicum* che è il sonetto di -yx di Mallarmé)» (Giunta 2014, 404).

sezione *Lichene o moscardino* rispettivamente in terza [*Giulietta il lume spegni*] e quinta posizione [*Virginia ha avuto genio*]. L'enfasi posta sul nome proprio tramite la sua collocazione in attacco di testo spinge a cimentarsi in un tentativo di identificazione. Giulietta potrebbe essere l'eroina tragica shakespeariana, tanto più che il testo che separa i due componimenti, [*Pronti a mangiarlo*], menziona le «piccole stanze / che *per troppo amore* / da decubiti restano ulcerate» (vv. 2-4), ovvero un eccesso sentimentale facilmente collegabile alla vicenda di *Romeo and Juliet*. Per Virginia, invece, potrebbe trattarsi della scrittrice inglese Virginia Woolf, alla quale sono suscettibili di rimandare, nel testo in questione, gli indizi della «follia» (v. 2) e dei «ruscelli» (v. 13), allusioni, rispettivamente, alla malattia mentale della scrittrice e al suo suicidio “per acqua” (si lasciò affogare nel fiume Ouse, nei pressi di Dormell) – a una crisi, forse proprio a quella precedente la risoluzione di uccidersi, potrebbe alludere lo sparpagliarsi dei fogli (12 «sul tavolo si sparsero le carte»).

2.5 Spazio e tempo

Le indicazioni spaziali e temporali si moltiplicano nella *Costanza*. Lo spazio, in particolare, arriva a farsi in alcune poesie il motore dello sviluppo logico e argomentativo, costituendo il testo come attraversamento o perlustrazione tramite lo sguardo di un ambiente riconoscibile. Si veda il seguente:

- Introdotte dall'alto in sale profonde
 tagliando nella roccia mani
 si scoprono che premono i seni
 nelle aguzze cappelle alla dea
 5 che⁴² simula partenze o scena di partenza
 fino all'estremità del secondo piano
 dove sta fermo tra due vitellini
 di fronte alla donna nuda il busto imberbe

Nonostante lo svolgimento del testo risulti complicato dai pervasivi interventi di alterazione dell'ordine verbale a livello di frase e di periodo (responsabili di ambiguità sintattiche come quella che coinvolge «alla dea», ai vv. 3-4) e dalla profondità ipotattica (che raggiunge il terzo grado) ottenuta tramite subordinate implicite e relative, la ricchezza delle indicazioni spaziali garantisce una resa linguistica adeguata del movimento e dei rapporti spaziali, necessità alla quale sembra rispondere per certi versi anche un costrutto tipico quale il ritardo del soggetto sintattico⁴³ ai vv. 1-2 e 7-8. Un caso esemplare è poi costituito

⁴² La stampa reca in questo punto «chi», ma accolgo la lezione di una copia con correzioni autografe della *Costanza* in possesso di Jacopo Galavotti, nella quale la *-i* è corretta in *-e* a margine.

⁴³ Su cui cfr. *infra* pp. 217-18.

dalle *Cinque poesie per C. N. Ledoux a Arc et Senans*, nelle quali l'occasione (un seminario di architettura dedicato all'architetto francese che progettò la Saline royale di Arc-et-Senans, presso Besançon)⁴⁴ si salda alle scelte tematiche e linguistiche; bastino alcuni versi dalla prima e della seconda: «una statua d'aria qui / rivolta appena con gli alluci alle tende» (*Cinque poesie per C. N. Ledoux*, 1 1-2); «incisa nella mente / ma calma davanti agli occhi / sale in una gabbia a giorno / la più bella scala a chiocciola del mondo» (*Cinque poesie per C. N. Ledoux*, 2 1-4). Le *Cinque poesie* sono incluse nella quarta sezione *Elementi di stabilità*, ma è parlante anche il titolo della seconda, *La casa comune*. Proprio la casa è il più attestato tra gli spazi chiusi ampiamente diffusi in tutto il libro (palazzi, templi, orti, parchi, giardini), una rilevanza macrotestuale confermata dal trittico finale della seconda sezione, che ne riprende il titolo e culmina in una perfetta sintesi simbolica della condizione soggettiva posta al cuore del libro:

Tutta rivolta verso il sonno	1 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a
è questa casa. Ospita neri boschi	2 ^a 4 ^a 5 ^a 8 ^a 10 ^a
ed erbe in vene limpide di ghiaccio	2 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a
s'incurvano alla finestra	2 ^a 7 ^a

Data la gravidanza di questa quartina isolata, centripeta anche nella forma grazie alla coppia centrale di endecasillabi, un'analisi pare quasi limitarne la risonanza. Basterà dire che tutto occorre insieme perché tutto rientra nella stessa catena simbolica: l'orientamento della casa in cui l'io pronuncia il suo discorso («questa casa») è verso il sonno; all'interno della casa stanno, con paradosso che obbliga immediatamente a un'interpretazione figurale, i boschi neri, qualcosa come le profondità indicibili di *thanatos*; all'esterno invece, il gelo fissa le erbe «in vene limpide di ghiaccio» (con subitaneo scatto corporale: *vene*), congelando il vivente; infine l'incurvarsi e la finestra, oltre che incarnare la chiusura, alludono allo specchio, emblema di Narciso.

Del *Bagno* ricordiamo, quanto al trattamento della temporalità, due aspetti caratteristici che sono i bruschi scarti di prospettiva e lo schiacciamento sul presente onirico e visionario dell'attualizzazione nevrotica dei fantasmi. Ciò che il generale aumento di oggettivazione porta in dote alla *Costanza* è una maggiore chiarezza delle relazioni temporali all'interno del singolo componimento. Al limite tra le due modalità si situa *I suoi occhi per questa scena*, testo che fin dal titolo vuole essere un richiamo alle atmosfere del *Bagno* e che infatti mostra numerosi segni di sregolamento nella gestione del tempo e non solo. Il montaggio

⁴⁴ Questa la nota finale dell'autore: «Le cinque poesie sono state scritte in occasione di un seminario sull'architetto e trattatista C. N. Ledoux (1736-1806), svoltosi a Arc et Senans, cui hanno partecipato anche Bianca Bottero, Ernesto D'Alfonso, Marzia Ferrari, Danilo Sansa» (Ortesta 1985, 121).

alternato dei tempi narrativi e commentativi (In / Ilc / III?⁴⁵ / IV-Vn / VI-VIIIc) mira a rendere percepibile lo scarto temporale al contempo attutendone l'impatto destabilizzante. La media del libro è invece all'insegna di una più piana sequenzialità dei processi che trova la sua più matura realizzazione in componimenti come *La ricreazione del paggio* (che precede immediatamente *I suoi occhi*, per uno dei consueti effetti di somiglianza e contrasto fra testi contigui), composto di quattro sequenze monostrofiche numerate che disegnano con nettezza una progressione temporale corrispondente all'apprendistato alla violenza del giovinetto. Se ne riporta la prima sequenza:

spuntò un muso color di rosa
 poi la pelliccia tutta intera
 il paggio leggero battè un colpo
 rimase stupefatto sopra il piccolo corpo
 5 che non si mosse più
 una goccia di sangue sulla pietra
 fu asciugata. Fuori gettò il topo
 e non disse nulla a nessuno

La progressione lineare dei gesti è chiarissima, in virtù di un reticolo verbale fitto e dell'uso della congiunzione temporale «poi», ma anche della tendenza di metro e sintassi a porsi tra loro in fase isolando le singole azioni nello spazio del verso (l'unica pausa forte all'interno occorre verso la fine, a indicare forse turbamento interiore o accelerazione dei gesti). Sequenze come queste non sono rare nella *Costanza*, dove nel caso di testi più brevi possono esaurire lo spazio testuale, dando luogo a compiuti episodi di *narrativa minima*. Esemplare per atrocità, ma insieme per nettezza di contorni, è il successivo:

La strage durò più di un anno.
 Al principio dell'estate
 ogni nodulo invase il calore
 e abbandonato il corpo dell'uomo
 5 uscita dall'ano
 piccole ali spiegò nello spazio
 cieca offuscando quei denti e le feci
 che pure l'avevano allevata.

Nonostante la presenza di un'intenzione narrativa testimoniata dall'adozione di marche linguistiche della temporalità (tempi narrativi e circostanziali di tempo) debba in altri casi venire a patti con la consueta difficoltà a inscrivere eventi e referenti nel testo (discontinuità testuale, giustapposizione sintattica,

⁴⁵ Il punto interrogativo vuole indicare l'assenza di verbi di modo finito e la conseguente impossibilità di determinare il piano temporale di riferimento: «bello senza piovere / con fatica di buio e di vento» *I suoi occhi per questa scena* 7-8.

assenza di punteggiatura, opacità dei referenti),⁴⁶ si deve comunque riconoscere, anche in virtù del deciso incremento dei tempi narrativi a livello macrotestuale, che nella *Costanza* appare un'inedita profondità e stratificazione dei tempi.

2.6 Discorso diretto, voce e fonazione

All'adozione in alcuni punti del libro della testualità narrativa è connessa la qualità parzialmente inedita dei moduli dialogici. Il ricorso al discorso diretto si differenzia dal *Bagno* per caratteristiche testuali e modalità d'impiego, anche se va anticipato che solo nel *Progetto* la testualità drammatica troverà piena espressione. Come nel libro successivo, ma in modo diverso e per così dire più anonimo, le voci prese dal vivo si legano all'emersione di un complesso tematico prima assente, che racchiuderemo sotto il binomio di voce e fonazione, e che ha in comune con il complesso amoroso la caratteristica di essere sistematicamente disturbato o negato.

Le apparizioni della parola altrui sono meno desultorie e incerte di quelle del *Bagno degli occhi*.⁴⁷ Combinandosi con le nuove strutture narrative, esse si distendono nello spazio e presentano una cornice che esplicita il *verbum dicendi* e fornisce indicazioni sulle coordinate enunciative: «“a piacere – dicesti – gode ciascuno / il suo trastullo ma non a lungo / e lascia stare, fatti un buon pianto”» [*Per una nuova minaccia*] 11-13; «“amen – mi dice – comincia qui / il sentiero della strega e della neve”» [*Il vecchio stivaletto*] 10-11; «Sono duro con te perché volesti risparmiare un altro inganno / e passasti sognando la mia vecchiaia: “Sei un orso grossolano” – / Questo fu l'addio. E tu, anche questo hai fatto».⁴⁸

L'enfasi enunciativa posta sul discorso diretto corrisponde sul piano tematico al rilievo accordato alla fonazione, un complesso che fa centro sulla voce e che si presta sovente a uno svolgimento negativo. Tale insieme di motivi, destinato a non perdere d'importanza nel prosieguo della poesia ortestiana, ha

⁴⁶ Si vedano a questo proposito [*Ci furono lacrime e confusione*], [*Fusciacche tra diademi*], [*la più comune, era scurissima*], [*solo alla verde uscita dai boschi*], [*L'ardore strinse quello stesso corpo*]. Una micronarrazione più risolta è invece il già visto [*Da una corsa per gli orizzonti più chiari*].

⁴⁷ Anche nei casi più simili, di battuta breve (racchiusa in un solo verso) e sorta come dal nulla, una maggiore limpidezza è ottenuta attraverso l'isolamento grafico e la distribuzione a una distanza controllata, come in [*Il galoppo, la sciarpa di seta*] dove due monostici seguono due strofe più lunghe richiamandosi tra loro per contrasto semantico (morte vs vita): 28 «“perché non sai morire?”», 33 «“si tiene viva si stringe e sa...”». Un altro caso di battuta breve è *A morte in braccio* 25-27: «prima di morire senza consolarlo // “più anni ancora e più ti avrei amato” / con fatica – per non fargli torto».

⁴⁸ Quest'ultimo sembra arieggiare la conclusione di Giudici, *L'educazione cattolica*, XII 9-12: «*Un culo è sempre un culo e il duce è un fesso* / – mi dicesti all'orecchio / – e anche questo / io dovevo imparare». Più ampia la cornice presente in *Disamore* 2-7: «[...] Avresti balbettato / nell'assillo impazzita / delle palpebre gonfie ancora attente: / “Ne avvolgo i ricci, vedi, della notte / che sempre è qui / spettro o aurora di spietata moscacieca”».

certo risonanze metapoetiche: l'oralità prende il posto della scrittura (*biografia, parola stessa*),⁴⁹ anche se appare egualmente radicata nel corpo sofferente, e va pertanto posto in relazione con l'ampio spazio che nel *Bagno* era concesso alla scrittura. Il fulcro della rappresentazione sembra risiedere in una parola impedita e difficoltosa, in una voce attutita, immersa o sul punto di parlare: «io la laringe e la lingua / che ora prendono a fare / sangue: irregolare e leggero» [*Il galoppo, la sciarpa di seta*] 50-52; «La lingua s'incollò / al tetto della bocca mia» [*A fargli compagnia*] 11-12; «tra piccole ciocche esitava si riprese balbettò» [*Ci furono lacrime e confusione*] 7; «la voce adesso si rapprende nelle umide trame / nel cuoio screpolato» [*Nutre che cosa*] 11-12; «in un tenero sibilo di grandi spaventati / alla mente saziata» [*le province, le torri*] 5-6. All'estremo opposto, ma sempre nel segno di un perturbamento che colpisce le condizioni dell'emissione vocale, troviamo l'urlo e i suoi corrispondenti animali: «in questo albergo non di uomini dove urla / un duro appello l'infinita agevolezza⁵⁰ del morire» [*In un volo basso*] 10-11; «che a questo lei giunse berciando e straziando» *Da questa pupilla* 16; «[...] l'abbaiare / di zanne infeste e ingorde» [*per riposare un momento qui*] 7-8. Tra quinta e sesta sezione ritorna poi l'immagine della bocca chiusa, della barriera dei denti: «incapace di alzarsi / dentro la barriera di denti» [*incapace di alzarsi*] 1-2; «nella bocca intarsi e nervature cercano un sogno / sulle dita comincia a nevicare [...] ancora viva in un punto orlata di dita / coi denti» [*Il gelo filtra*] 6-7, 15-16; «quando pensa e si tocca le labbra» [*resta girata dalla parte opposta*] 4; «Né mi ammutisco tra gli organi del gioco / con muchi in trista barriera» *Mort sont amdui* 15-16. All'eloquio impedito del soggetto e delle sue incarnazioni doloranti corrispondono in lei silenzio (il tacere della persona amata in [*Perduta al proprio grembo*] e *Persona*) e balbettio («Avresti balbettato / nell'assillo impazzita» *Disamore* 2-3) fino alla deprivatione degli organi fonatori che però non intacca la sua ostinazione e volontà di gridare: «col becco e le ascelle stava per gridare [...] senza gola né lingua può ancora latrare» [*resta girata dalla parte opposta*] 2, 13.

2.7 Lingua e forme verso la stabilità

Sul piano delle forme, la *Costanza* è innanzitutto il luogo di un abbassamen-

⁴⁹ La scrittura non scompare però del tutto: [*Chi ti sta addosso e ti spintona*] 4 «agli ospiti lettori»; a *Amelia Rosselli* 10-11 «e dopo della noia attorno attorno devastando / i suoi versi scrisse l'amante»; *Mort sont amdui* 20 «né della valle scura in basso scrivo». Più rari ma comunque presenti i gesti del raccontare e la stessa poesia: «alla roccia racconta ai gessi pazienti / la sua storia di vipera madre» [*Con mani strappate e piedi*] 4-5; «Orti e falchi: non mancano storie / sull'argomento. [...]» [*può vivere in Baviera*] 5-6; «[...] la musa / se la vuole cantare?» [*tu che di me pensavi*] 7-8.

⁵⁰ Il primo paragrafo della *Postfazione* ortestiana alla *Vita non romanziata* di Dino Campana ha per titolo «Non fu mai possibile farlo scrivere offrendo agevolezza» (Ortesta 1978a, 161).

to della tensione sperimentale: la creatività lessicale e morfologica e il cospicuo investimento sul piano fonico-prosodico in funzione “controsintattica” danno luogo a manifestazioni ormai non più che residuali. Il catalogo comprende alterazioni suffissali («fu *freddiccio* e gli girò la schiena»),⁵¹ prefissali («in *sbattiti* a grappoli premuti»)⁵² preposizionali («Perché in coda *delli baci*»)⁵³ e degli articoli («dove li baci»),⁵⁴ neoformazioni participiali («perché l'*erbata* notte mi dimena a festa»)⁵⁵ oppure del tipo composto («stellata ancora generando *pellecotta*»)⁵⁶. Come si vede dagli esempi, i fenomeni devianti si concentrano in due soli testi: il primo (*I suoi occhi per questa scena*) rimanda fin dal titolo all'orizzonte del *Bagno degli occhi* e presenta un'ulteriore complicazione temporale (già vista nel dettaglio);⁵⁷ il secondo (*Mort sont amdui*) ospita la morte atroce degli amanti, mescolando il lessico alterato del turbamento a tracce provenzali e medievaleggianti (*gilos, midons, drudo, spia malandrina*), poetismi tradizionali (5 «*pei capelli*») e voci verbali desuete quali *fiotta* per *fiotto*⁵⁸ *assentare* per 'compiacere, lusingare',⁵⁹ *dimenare* (transitivo e non riferito a braccia e gambe), *ammutare* in luogo del più comune *ammutolire*,⁶⁰ *tristo*.⁶¹ Completa il quadro dei residui sperimentali qualche caso di impaginazione anomala, graficamente sollecitata:

Tu col capo e le ossa saldate
 nel continente disperato
 [Il galoppo, la sciarpa di seta] 48-49
 nella rossa membrana soffocato
 , morso del bambino
 [Così restando nella casa comune] 8-9

Alla riduzione delle punte più sperimentali corrisponde positivamente un recupero delle architetture sintattiche e un aumento d'interesse per gli artifici retorici ordinanti, ovvero per le varie forme di parallelismo e di ripetizione lessicale e sintagmatica capaci di incanalare la materia verbale in tracciati chiaramente visibili. Dell'esperienza linguistica del *Bagno* sono valorizzate le soluzioni più nitide e coese,⁶² mettendo a punto una cassetta degli attrezzi che i libri

⁵¹ *I suoi occhi per questa scena* 12.

⁵² *Mort sont amdui* 3.

⁵³ *Mort sont amdui* 1.

⁵⁴ *Mort sont amdui* 17.

⁵⁵ *Mort sont amdui* 14.

⁵⁶ *Da questa pupilla* 35.

⁵⁷ In un contesto dominato da forme devianti, vi è spazio anche per un arcaismo del tipo *morto* per ucciso: 16-17 « quanti fossero i pollastrini / morti dalla faina ».

⁵⁸ *Mort sont amdui* 1, 17.

⁵⁹ *Mort sont amdui* 11 « perché la mano guantata *mi assenta?* ».

⁶⁰ *Mort sont amdui* 15 « né *mi ammutisco* tra gli organi del gioco ».

⁶¹ *Mort sont amdui* 16 « con muchi in *trista* barriera ».

⁶² Per lei 1-5, [le lacrime non possono passare], [Passa nella latrina e vedi], *Volpe, Racconto di Diego*

successivi sfrutteranno ampiamente. Sono frequenti i parallelismi a contatto e a distanza, che nel caso di testi brevi possono organizzare l'intero testo come sequenza parallelistica; la ripetizione lessicale e sintagmatica accompagna in questi casi il parallelismo sotto forma di anafora,⁶³ mentre la bipartizione del testo può essere affidata anche al solo taglio strofico.⁶⁴ Altre forme di organizzazione tramite l'impiego di repliche a distanza sono la struttura ad anello, vale a dire la ripetizione di lessemi e sintagmi alle estremità del testo,⁶⁵ e il cosiddetto schema additivo, adottato nella sua variante rovesciata o analitica che consiste nella disposizione in rapida successione di elementi poi ripresi ed esposti in forma più estesa mantenendo lo stesso ordine.⁶⁶ Una figura invece peculiare della sola *Costanza* è il chiasmo interno al verso incaricato di marcare all'insegna della simmetria e della reversibilità l'esordio di un componimento: «Ardenti malinconie occupazioni ariose»;⁶⁷ «Il vecchio stivaletto, la caviglia bambina»; «La turbata negligenza, un desiderio smodato» (*La pasqua rosata* 1). Come esempio supremo di tale esibito costruttivismo portiamo il testo che segue l'omaggio a *Amelia Rosselli*:

	Vai dicendo che avesti alla tua corte	3 ^a 6 ^a 10 ^a
	pianisti teneri e piumosi	2 ^a 4 ^a 8 ^a
	vai dicendo che entro un solo lustro	3 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a
	studiasti nuovi e casti preconceppi	2 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a
5	ma schiume vomitasti pensando a quelle rocce	2 ^a 6 ^a + 2 ^a 4 ^a 6 ^a
	da cui mai ardisti sfracellarti	3 ^a 5 ^a 9 ^a
	dovevi sterminare quattro spettri	2 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a
	l'una bianca l'altro solo e perso	2 ^a 3 ^a 5 ^a 7 ^a 9 ^a
	il terzo in uniforme fu bizzarro accento	2 ^a 6 ^a + 1 ^a 3 ^a 5 ^a
10	scagliato con tremore da altere bellezze	2 ^a 6 ^a + 2 ^a 5 ^a
	il quarto si studiò lusinghe larghe	2 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a

I, [*Se per pianto la carne si distilla*].

⁶³ [*Sarà questa la sua buona ventura*], [*la più comune, era scurissima*], *Canzone per il suo compleanno* (dove parallelismo anaforico e taglio strofico si danno la mano).

⁶⁴ [*Con mani strappate e piedi*], dove oltre alla divisione in due strofe pentastiche va segnalata la ricorrenza grafica del verso iniziale brevissimo di entrambe; *La pasqua rosata*: due strofe esastiche con distribuzione dei versi a specchio, a cui va aggiunto il movimento oppositivo che apre la seconda.

⁶⁵ [*Solo tua madre*] 2 «come dici della vita» > 12 «il premio di restare in vita» (ma si noti la realizzazione imperfetta con partenza al secondo verso).

⁶⁶ L'artificio, che più generalmente consiste nella «disposizione in serie di due o più voci, poi ricollezionate nel corpo del ragionamento, ciascuna con proprie determinazioni» (Bozzola 1999, 74), segue quindi lo schema xyz... / x... y... z... Si veda [*Il galoppo, la sciarpa di seta*] 46-54: «pazientiamo un poco tu e io a capofitto / prima di affondare // tu col capo disperato e le ossa saldate / nel continente disperato // io la laringe e la lingua / che ora prendono a fare / sangue: irregolare e leggero / dalla punta dei piedi / dalla punta delle mani».

⁶⁷ Nello stesso testo anche il v. 8: «Sciagurata fu la rotta la quiete velenosa», che apre il terzo e ultimo periodo. Un altro caso interno è quello di [*Solo tua madre*] 4: «tenace nel parlarti, nel rancore impudica».

spiriti sinuosi ai tuoi guanti di feltro	1 ^a 5 ^a + 3 ^a 6 ^a
e a che la grazia in un botto non perdesse	4 ^a 7 ^a 11 ^a
il conto di tutte le granate e delle perle	2 ^a + 2 ^a 6 ^a 10 ^a
15 tanto durasti che giungesti a morte	1 ^a 4 ^a 8 ^a 10 ^a

La prima strofa è divisa sintatticamente in tre distici, i primi due rilevati dal parallelismo anaforico che ripete il *verbum dicendi* e il terzo aperto dal solito «ma» avversativo. La seconda strofa si articola invece come dettagliamento dell'immagine dei «quattro spetttri» presente in attacco. All'impegno retorico vanno sommati la densità fonica, che conta coppie allitteranti a contatto (lusin-ghe larghe / spiriti sinuosi; ma prima anche tremore-altere) e casi più densi ed estesi (3-6 IUSTRo STUdiASTI cASTI preconceTTI SCHiume vomITASTI ArdISTI SFRacellARTI: [s] impura, occlusiva dentale sorda [t], rime desinenziali e quasi rime, risonanze vocaliche varie) e la compattezza metrica di un testo "a isosillabismo tendenziale", che su 15 versi annovera 6 endecasillabi + 1 interno e 4 versi doppi con almeno un emistichio settenario, mentre le eccezioni non scendono sotto le nove e non salgono sopra le dodici sillabe metriche.

La necessità di irreggimentare il discorso è evidente, sul piano metrico, nell'adozione del quadrato metrico rosselliano. Il processo interessa le prime tre sezioni del libro,⁶⁸ per divenire esplicito nella parte finale del testo con l'apparizione della dedica-titolo a *Amelia Rosselli*, e in due casi coincide in modo non casuale con la presenza del chiasmo nel verso incipitario ([*Ardenti malinconie*], [*Il vecchio stivaletto*]).⁶⁹ Non è difficile comprendere quale attrattiva possa aver esercitato su Ortesta l'esperienza rosselliana, incardinata sulla scelta di una forma chiusa ma non geometrica – se non nominalisticamente, nella teorizzazione fattane dall'autrice negli *Spazi metrici*⁷⁰ – alla quale è affidato il compito di contenere una materia linguistica e prima psichica in espansione, simile a una colata lavica.

⁶⁸ I: [*Ci furono lacrime e confusione*], [*Ardenti malinconie*], [*Per una nuova minaccia*]; II: [*In un volo basso*], [*Introdotte dall'alto in sale profonde*]; III: a *Amelia Rosselli*, [*Il vecchio stivaletto*].

⁶⁹ Solo una ricerca ad ampio raggio potrebbe confermare l'ipotesi che anche l'attacco chiastico sia uno stilema rosselliano. Per intanto posso dire che in *Variazioni belliche* non vi sono *incipit* con chiasmo mentre è ben attestato l'*incipit* con bipartizione semplice: «Per la tua pelle olivastra per la tua mascella cadente»; «L'amore irrobustiva la sua anima. Il livore la rendeva tenue»; «Se dalle tue lunghe agonie e dai miei brevi sospiri»; «Era potentissima la gioia. Era davvero un peccato»; «I tuoi occhi di ceramica, le tue membra lussuose». Un'altra eventuale influenza metrica rosselliana può riguardare il distico isolato, già presente nel *Bagno* (*Racconto di Diego IV*) e riproposto *una tantum* nella *Costanza* ([*carcere volontario*]), nel *Progetto* ([*Non chiamarlo ancora*]) e ancora in seguito – è un distico l'ultimo testo di *La passione della biografia* (Ortesta 2006a). In *Variazioni belliche* consistono di un solo distico [*Lui non vuole*] e [*e se la luna intensa*], mentre un distico isolato fa da "coda" a un blocco strofico più esteso in [*Se l'anima perde*], [*All'insegna del Duca*], [*Cavallerescamente io montavo*], [*Pistola levata*], ecc.

⁷⁰ Rosselli 1962.

2.8 Il margine dei fossili

I

le acque provenienti dagli abissi si congiunsero a quelle,
dando luogo a crolli e al conseguente...
inondazioni derivarono e sedimenti
nel ripetersi della sovrapposizione. Non tutte le pietre
5 ma solo massi spezzati stettero alla base

II

nell'ardesia si vedevano di frequente
forme di pesci esattamente come fra le mani
bocche si scolpiscono aperte nelle impronte schiacciate

III

è chiaro che i pesci dello stesso stagno
10 da un'unica massa sono stati schiacciati.
Le impronte dei pesci provengono dunque
da veri pesci.

IV

ossa raggruppate e disposte lungo la roccia
in piccole o grandi nicchie naturali
15 dal 1923 al 1925, senza mandibole,
numerose fra i crani a m. 1,20 dal suolo
orientate da est a ovest

V

per questa ragione il cranio e le ossa lunghe
sulle alture o su rami non portano
20 con sé
ogni mutamento di sede

VI

tranquilli nei giorni più frequenti
nella calma che preme al di qua
dei successivi movimenti, quasi incerti
25 i fossili verso il margine del bosco
meno denso
contro cui deboli perdendosi

gli occhi si rompono

VII

- evitando che le ossa
30 siano dai cani divorate
ricoperte nuovamente di carne
di un giovane orso bruno,
gli si tagliano canini e incisivi
con sega sottile

VIII

- 35 è vietato spezzare le ossa di cui
si è mangiata la carne
sgozzata la sera:
bersagliate e legate le vidi
le une accostarsi alle altre
40 in festa echeggiante.
Su di esse muscoli e fiotti
fiorivano

IX

- questi depositi, offerte di primizie,
abbattute presso popolazioni antiche
45 resti di animale
nella limpida traccia del dio caduto
fra il cacciatore e la preda

X

- su una placca di ardesia incisa
si distingue avvolto in una pelle
50 con coda di cavallo e corna
di cervo sulla testa
che finisce a becco

XI

- i suoi vicini di parete
sono l'uomo e il rinoceronte:
55 la testa è priva di lineamenti
ma il ventre
si affaccia a proteggere

Al centro pressoché esatto della *Nera costanza* compare un lungo componi-

mento suddiviso in undici stazioni numerate, brevi e monostrofiche, che reca l'enigmatico titolo *Il margine dei fossili*. È il secondo componimento della quarta sezione, *Elementi di stabilità*, che riprende e amplia la sequenza comparsa con lo stesso titolo nell'undicesimo «Almanacco dello Specchio», dove il *Margine* già compariva nella sua redazione definitiva.⁷¹ In virtù della loro posizione la sezione e il testo sono essi stessi elementi di stabilità, sui quali il macrotesto poetico poggia un po' come avveniva nel *Bagno* con *La passione della biografia* – anche se lì, lo ricordiamo, più che di un basamento si trattava di un filtro, di un agente dinamico attraverso il quale la galassia dei traumi poteva farsi poesia a patto di passare attraverso la scrittura del corpo. Vitaniello Bonito ha identificato nelle stazioni dalla prima alla terza la presenza di lacerti provenienti un saggio storico-scientifico di Paolo Rossi, *I segni del tempo*,⁷² dedicato alla ricostruzione del dibattito europeo sei-settecentesco sulla storia della Terra.⁷³ Sempre da Bonito apprendiamo che lo studio di Rossi era in realtà già presente sullo sfondo del *Bagno*, nel quale la memoria della fonte andava quasi certamente a saldarsi con l'esperienza diretta dell'autore, testimone di piccoli riti domestici di lettura del futuro.⁷⁴ Ciò che però Bonito non dice, è che lo stesso sintagma «elementi di stabilità» proviene dal paragrafo di Rossi filtrato nel *Margine*, incentrato sul contributo filosofico al dibattito scientifico e paleontologico di Leibniz, per il quale gli elementi di stabilità consistono in quell'ossatura di monti e cavità oceaniche formatasi in seguito ai grandi sconvolgimenti primordiali e destinata a formare la struttura fondamentale del pianeta, non più suscettibile di mutamenti, le catastrofi successive essendo capaci di sortire unicamente trasformazioni locali e di più modesta entità.⁷⁵ Riferito al nostro testo, un simile discorso si presta

⁷¹ Cfr. *supra*, pp. 87-88.

⁷² Rossi 1979.

⁷³ Bonito 1996, 43-46.

⁷⁴ Il testo in questione è *Per lei*, 1-5 «Guardando un tuorlo d'uovo / in un bicchiere d'acqua / per me quello che vedo / è un monolocale per la vecchiaia / per te un'agata venata». Glossa Bonito (1996, 26): «Per interpretare questo aspetto della poesia di Ortesta, offre soccorso il Paolo Rossi de *I segni del tempo*, da cui il poeta estrae lacerti verbali assai indicativi: "hanno riconosciuto Apollo e le Muse nelle *venature di un'agata* [...] o delle "donnette superstiziose" che sperano di indovinare il futuro *guardando un tuorlo d'uovo in un bicchiere d'acqua*". Il paragrafo del saggio di Rossi è il medesimo che Ortesta ricorderà scrivendo il *Margine*.

⁷⁵ «[Leibniz] Ritiene [...] di aver individuato le "cause generali" alle quali è da far risalire "lo scheletro e, per così dire, l'ossatura visibile della Terra e la struttura dell'insieme". La catena dell'Himalaia, dell'Atlante, le Alpi, costituiscono questa ossatura e, insieme alle cavità oceaniche, danno luogo alla struttura della Terra. Tale struttura presenta *elementi di stabilità*: è il risultato di un iniziale processo di formazione al termine del quale si produce "uno stato più consistente derivante dalla cessazione delle cause e dal loro equilibrio (donec, quiescentibus causis atque aequilibratis, consistentior emergeret status rerum)". Una volta che il globo si è consolidato in questa equilibrata struttura, che è nelle linee generali la sua struttura presente (Leibniz usa le espressioni: *solidatus, iam, ut nunc, globus*), possono certo intervenire mutamenti ulteriori, come crolli, inondazioni, interruzioni di corsi d'acqua, emersione e interrimento di vulcani. Si tratta

a un'interpretazione psichica, relativa alla storia interna del soggetto, fatta di piccoli crolli e smottamenti che poggiano su alcuni grandi traumi fondativi, responsabili di una struttura di personalità che rimane costante.

Si potrebbe pensare che la riscrittura di un testo saggistico, a fronte delle numerose e più comuni riscritture di testi poetici, rappresenti un'anomalia; si tratta invece piuttosto di un caso-limite che, proprio in quanto tale, chiarisce il fenomeno della riscrittura – o forse meglio della *co-scrittura* – nella sua interezza, in modo analogo a quanto avviene con il centone da Giudici che sarà oggetto d'analisi nella seconda parte di questo studio.⁷⁶ L'esemplarità del rapporto tra il *Margine* e *I segni del tempo* risiede nel fatto che la memoria poetica ortestiana è indifferente ai generi del discorso e ai supporti, purché il testo altrui appaia sintonizzato con le frequenze del proprio discorso interiore, palesandosi alla lettura come parola propria incarnata in quella altrui. La metafora acustica vuol rendere il primato che l'urgenza interiore ha su qualsiasi motivazione più estrinseca legata alle necessità di posizionamento nel campo sociale della poesia nel configurare il rapporto tra il proprio testo e quelli di cui si esso si nutre. Proprio di questa che molto impropriamente definiremmo un'"operazione" è un rapporto ambivalente con la parola altrui nel quale forza e debolezza coincidono: la debolezza è quella di un autore che si protegge dai rischi di un'eccessiva esposizione di sé nascondendosi sotto la voce dell'altro, affidando quanto gli è più caro a un'enunciazione indiretta; la forza sta invece nell'arbitrio pressoché assoluto col quale la parola altrui è estrapolata dal proprio contesto di provenienza per vedere il proprio senso riconfigurato in modo radicale. «Decostruiti, alienati dal proprio contesto, i frammenti del testo di Rossi vengono rilanciati in nuove scansioni del discorso, aggiungendo al loro tenore originario una nuova cadenza di senso: quella poetica, appunto; con effetto di straniamento, di rottura di genere e significativo potenziamento simbolico-percettivo».⁷⁷ Tutto ciò si concretizza in una riadozione piuttosto disinvoltata della lettera altrui, fatta oggetto di robusti interventi di taglio, modifica, alterazione dell'ordine sintagmatico, condensazione o all'opposto ampliamento. In tal senso procedono i gesti

però – e la distinzione è importante – di "cause particolari" e non di cause generali» (Rossi 1979, 81).

⁷⁶ Cfr. *infra*, pp. 334-39.

⁷⁷ Bonito 1996, 43. Forse non è inutile aggiungere che il gesto ortestiano si colloca agli antipodi dal *cut up* e dalle più recenti forme di scrittura non assertiva: l'azione verbale del poeta non si limita mai al semplice taglio e cucì e si configura piuttosto come inclusione o endogena riemersione dei frammenti del testo altrui, chiamati a contribuire alla creazione di un tessuto testuale autonomo e integralmente soggettivo; tanto il fine (l'enunciazione di una verità individuale-universale) quanto la concreta pratica della scrittura (la combinazione dei segmenti attinti all'esterno con altri propri) tendono a una parola dell'io, il quale semmai è un soggetto relazionale, lontano da ogni pretesa di assolutezza.

riscrittori visibili nelle prime tre stazioni del *Margine*, tra i quali spicca l'inversione come mezzo per instaurare l'ordine poetico del discorso: Rossi 1979, p. 81 «*ne derivarono inondazioni che dettero luogo a sedimenti*» > *Margine* v. 3 «*inondazioni derivarono e sedimenti*»; p. 83 «*sono stati schiacciati da una massa*» > v. 10 «*da un'unica massa sono stati schiacciati*».

Sul piano dei temi, il *Margine* risulta nettamente bipartito tra una sezione geologica e una sezione rituale, mentre sul piano argomentativo ciò corrisponde solo imperfettamente a uno sviluppo in due fasi distinte: la linea geologica occupa le stazioni I-III (coincidenti con il filtraggio di Rossi) e VI, la linea rituale invece le stazioni IV-V e VII-XI. Un'ulteriore corrispondenza mancata è quella con la bipartizione degli stili, la quale è risolta in una compenetrazione fluida di stile saggistico impersonale e lineare sul piano sintattico e stile poetico ritmicamente teso e ambiguo.⁷⁸ Vediamo nel dettaglio le prime tre sezioni. L'inizio è contrassegnato da eventi catastrofici, i quali danno luogo tra l'altro a una lacuna testuale segnalata dai puntini che facilmente allude al trauma;⁷⁹ le violente trasformazioni del pianeta allegorizzano dunque le rotture fondative dell'infanzia, e lo stesso si può dire per i massi spezzati ai quali spetta di fare da base agli strati superiori. Le stazioni seconda e terza introducono il tema dei fossili, ponendo l'accento sull'equivalenza tra animale e umano («*forme di pesci esattamente come tra le mani / bocche si scolpiscono*») e sull'origine vitale delle impronte stampate sulla roccia («*Le impronte dei pesci provengono dunque / da veri pesci*»). Persiste dunque la dimensione traumatica, che però si lega al motivo della forma o traccia come residuo vitale, alludendo dunque alla scrittura poetica come forma in cui si deposita un residuo di vita passata.

La quarta stazione ospita un intervallo temporale non compatibile con la cronologia di Rossi (15 «*dal 1923 al 1925*») e, insieme alla quinta, introduce il motivo delle ossa (nella quinta specificate in crani e ossa lunghe), solidale a quello dei fossili ma diverso; è chiaro inoltre che tali resti sono l'oggetto di manipolazioni umane (13 «*raggruppate e disposte lungo la roccia*»), mentre la precisione della data e dell'indicazione spaziale (16 «*a m. 1,20 dal suolo*») fa

⁷⁸ Tale compenetrazione si realizza all'interno della singole strofe sfruttando minimi fatti stilistici: ordine marcato dei costituenti (30 «*siano dai cani divorate*»; 38-39 «*bersagliate e legate le vidi / le une accostarsi alle altre*»); semplificazione dei nessi preposizionali (19 «*sulle alture o su rami non portano*»; 40 «*in festa echeggiante*»); scelte lessicali marcate in senso figurale (41-42 «*Su di esse muscoli e fiotti / fiorivano*» 57 «*si affaccia a proteggere*» – si aggiunga che il verbo transitivo rimane privo di oggetto); ripetizione lessicale, come quella di «*pesci*» in III; omofonie e allitterazioni (2-5 *conseguente : sedimenti : frequente*; 22-24 *frequenti : movimenti*; 41-42 *fiotti / fiorivano*).

⁷⁹ Per altro, conto altre due attestazioni del sostantivo *lacuna* nell'opera ortestiana, la prima nella *Costanza* (*Cinque poesie per C. N. Ledoux*, 1 9-10 «*al riparo del verde lacuna di campagna / ferita acquattata nel fango superbo*»), la seconda nel *Serraglio* ([*Al cantare del gallo uccello dell'aurora*] 7-8 «*lacuna femminile che vai dedicando / a una calce di vespro il tuo intelletto*»).

pensare a un loro concreto ritrovamento. Il cambio d'argomento in direzione antropologico-rituale va di pari passo con la cessazione dell'influenza dei *Segni del tempo* di Rossi, il che però non significa che il prosieguo del componimento sia privo di ipotesto. Le stazioni IV-V e VII-XI consistono infatti quasi interamente di un assemblaggio di citazioni provenienti dal primo capitolo del primo volume, *Dall'età della pietra ai Misteri Eleusini*, della *Storia delle credenze e delle idee religiose* di Mircea Eliade,⁸⁰ dedicato ai *Comportamenti magico-religiosi dei paleantropi*.⁸¹

Prima però che il tema rituale trovi modo di esplicarsi pienamente, una nuova interruzione, all'altezza della sesta stazione, riporta il motivo dei fossili al centro del discorso in corrispondenza di un cambio di passo stilistico, insieme metrico e sintattico,⁸² il quale segnala al lettore che l'unica voce a parlare è ora quella dell'autore, per un attimo sprovvisto di filtri e mediazioni. E un'ulteriore conferma che qualcosa di decisivo sta accadendo è data dal ritorno del sintagma del titolo. I «movimenti» ai quali segue la calma propria dei fossili o dei giorni più tranquilli nei quali essi sono temporalmente situati richiamano fonicamente le «acque provenienti» e i «sedimenti» della prima stazione e, tramite essi, gli eventi traumatici dai quali tutto è cominciato. La calma che segue a tali sconvolgimenti è però una calma che preme, dunque una pressione che si sostituisce alla violenza esplicita ma non la supera o annulla del tutto. In questa situazione, che è con tutta evidenza la traduzione allegorica di una condizione psicologica, si svolge l'azione dei fossili, azione ridotta al minimo che consiste in un orientamento (ma le già le ossa al v. 17 apparivano «orientate da est a ovest») verso

⁸⁰ Eliade 1979 [1976], con una prima ristampa nel 1981 e un'altra nel 1984.

⁸¹ L'intera stazione IV seleziona e ricompone frammenti di un lungo passaggio di p. 24: «le ossa erano raggruppate e disposte, sia lungo la parete, sia in nicchie naturali della roccia, sia in una specie di cassa di pietra. Dal 1923 al 1925 Bächler esplorò un'altra grotta, Wildenmannsloch; vi trovò numerosi crani di orso, senza mandibole, e ossa lunghe poste fra i crani. [...] ove K. Hoermann scoprì dei crani di orso in nicchie a m. 1.20 dal suolo. Dal pari, K. Ehrenberg nel 1950 trovò nella Salzofenhöhle (Alpi austriache) tre crani di orso collocati in nicchie naturali della parete, insieme con ossa lunghe, orientate da est a ovest». I frammenti che compongono la stazione V sono invece attinti a due luoghi diversi: «per questa ragione il cranio e le ossa lunghe / sulle alture o su rami» < p. 18 «[...] per questa ragione il cranio e le ossa lunghe vengono esposti su rami o su alture»; «non portano / con sé / ogni mutamento di sede» < p. 19 «[...] di conservare i crani dei genitori morti e di portarli con sé ad ogni mutamento di sede».

⁸² La sesta stazione si caratterizza per la tensione sintattico-intonativa indotta dal ritardo del soggetto, il quale compare soltanto al v. 4 («i fossili»); lo stesso soggetto non si aggancia ad alcun predicato verbale e rimane fluttuante, mentre la predicazione è piuttosto affidata all'avverbio di direzione («verso») e presuppone forse un verbo *essere* sottinteso. Un'analoga costruzione ascendente interessa il distico finale, dove la comparsa del soggetto («gli occhi») segue la qualificazione aggettivale e la subordinata gerundiale. Il versante fonico-ritmico è più denso che nelle stazioni precedenti: una rima (*frequenti : movimenti*) e un omoteleuto quasi perfetto (*movimenti : incerti*), l'insistenza finale sulle sdruciole (*deboli, perdendosi, rompono*) generata dal verso che contiene i due sostantivi-chiave (*margini, fossili*).

la zona più esterna del bosco, dove il rigoglio della vegetazione è meno fitto. Sappiamo da numerosi riscontri intertestuali che il bosco, e in esso i suoi recessi più profondi, rappresenta l'inavvicinabile precluso a ogni percezione diretta e rappresentazione, il trauma come limite invalicabile del discorso.⁸³ I fossili allora prudentemente si orientano verso il bosco, ma assumendo come proprio limite il margine, quella zona di passaggio dove l'interno e il buio entrano in comunicazione con l'esterno e la luce. L'azione minimale dell'orientarsi è infine contrapposta a quello che, pur rimanendo di fatto implicito, sembra essere l'avvicinamento degli occhi fino a toccare il lembo vegetale, tentativo di contatto diretto che si conclude negativamente con la rottura degli occhi stessi. Ora, che cos'è la rottura oculare se non un perfetto sinonimo del *bagno degli occhi*?⁸⁴ Il rimando palese alla prima raccolta schiude al lettore la possibilità di un'interpretazione metapoetica che a partire da questi versi si estenda al componimento nel suo complesso. Già Giudici se ne era accorto, presentando il testo alla sua prima uscita:

il mondo fossile che, *per fragmenta*, aggredisce il lettore aprendo la sua immaginazione alla vita di cui quei reperti si offrono a testimonianza (vita regressa, inghiottita dal tempo, e tuttavia non cancellata, persistente) – è correlativo, infatti, del modo di costruire proprio di questo autore. [...] Ortesta costruisce un sistema di emergenze: aggancia coi loro ami il lettore, lo tira giù, lo costringe a esplorare un ben più vasto e narrabile sommerso, a dargli corpo come storia di passioni e di vita. Il fossile, è evidente, non è più di una metafora che chiede (al lettore) di essere costruita in sensi umani e *ad libitum* come da un ossicino di Cuvier.⁸⁵

Se l'inevitabile polo d'attrazione della poesia rimane la zona più interna e recondita del bosco, ovvero ciò che non è possibile vedere direttamente a costo di perdere la vista (il sole e la morte, direbbero La Rochefoucauld e Orlando), il

⁸³ Il bosco è una presenza ricorrente fin dai primissimi testi (dove però occorre nelle varianti della *foresta* e della *selva*), per lo più coinvolto in contesti semantici che ne fanno un'entità animata oppure mentale, una presenza e un teatro tutto interiore. Troviamo così i nomi composti *forestafaccia* e *facciaselva*, nelle poesie del 1977 (Ortesta 1977a) poi non confluite in volume; il «bosco / che s'inarca» in *Parola stessa*, nel *Bagno degli occhi*; il «bosco immaginato / d'alto fusto» di *Lichene o moscardino*, nella *Costanza*, raddoppiato in *Nel progetto di un freddo perenne* dall'«altra specie di bosco» di [L'*acqua precipitando*]; infine, *Nella sfera del bosco* è il titolo della prima sezione di *Serraglio primaverile*, dove il rigoglio vegetale si associa con la chiusura e la perfezione astratta della sfera, rendendo evidente il carattere di simbolo del groviglio inconscio e materno che il bosco tende ad assumere.

⁸⁴ A ben vedere, l'immagine-concetto originariamente prevede proprio la *rottura*, e non il *bagno*, degli occhi. Il sintagma presente nel *Margine* riprende infatti esattamente un luogo poetico degli esordi: «*rottura sugli occhi* mi prende / splendore chi dice / rovina negli organi / a me / con fiocchi tenuti / e bande in giardino gelando» [*Non salto da globo a sonno*] 4-9. Il testo è tra quelli pubblicati su «Niebo» nel 1978 (Ortesta 1978b) e poi non confluiti nel *Bagno degli occhi*, su cui cfr. *supra*, p. 59.

⁸⁵ Giudici 1983, 340.

groviglio inestricabile delle pulsioni e dei traumi e delle paure legate alla morte, come può la poesia porvisi in relazione? La soluzione proposta nel *Bagno*, ovvero lo sregolamento linguistico correlato alla simulazione schizofrenica e conseguente al tentativo di una presa di contatto diretta con la catastrofe individuale, è dichiarata qui fuori uso, fallita. A essa si sostituisce la più cauta strategia dei fossili, che interpreteremo come la pietrificazione in forme solide, inerti, capaci di alludere indirettamente nella loro fissità al movimento che le ha precedute. Non si cerca più di entrare nel bosco, ma di circondarlo e perimetrarlo affidandosi alle indicazioni che i fossili provvedono attraverso la loro natura di tracce dolorose e il loro orientamento. Come suggerito da Giudici, Ortesta sembra proporre al lettore la condivisione di un metodo indiziario vicino a quello inaugurato dalla paleontologia ottocentesca: risalire inferenzialmente dal fossile e dal frammento osseo all'essere vivente nella sua interezza, dalla forma poetica compatta e controllata alle pulsazioni e ai grumi della sofferenza vissuta.⁸⁶

A partire dalla settima stazione, Ortesta si serve quasi esclusivamente delle parole di Eliade per comporre il proprio discorso, limitandosi ad interventi microscopici e a un ruolo di montatore. Le stazioni VII e VIII ospitano due delle numerosissime prescrizioni rituali di una cultura primitiva della caccia, relative al trattamento delle ossa degli animali uccisi (vv. 29-30 e 35-37), e alludono alla credenza nella rinascita degli stessi a partire proprio dalle ossa (vv. 31-32 e 38-42).⁸⁷ La precedente menzione di generiche ossa, del cranio e delle ossa lunghe può essere reinterpretata come allusione a un contesto rituale grazie all'esplorazione di quest'ultimo data a IX 43-44: «questi depositi, offerte di primizie / abbattute presso popolazioni artiche».⁸⁸ Nella stessa stazione si menziona la «limpida traccia del dio caduto / fra il cacciatore e la preda» (vv. 46-47)⁸⁹ e lo stesso dio è il soggetto sintattico della successiva X, dove la menzione dell'ar-

⁸⁶ Sul «paradigma indiziario» cfr. Ginzburg 1979, che a p. 83 fa riferimento proprio a Cuvier.

⁸⁷ Entrambe le stazioni sono costituite di tessere provenienti dalle pp. 26-27: p. 26 «o se invece sono conservati nella speranza che *si ricopriranno nuovamente di carne*»; «(per evitare che le ossa siano divorate dai cani)»; «[...] la scoperta, in Slesia, di un cranio fossile di giovane orso bruno, [...] prima di abbattere il giovane orso, *gli si tagliano i canini e gli incisivi con una specie di sega* [...] Siccome durante quella stessa cerimonia, i ragazzi *bersagliano* di frecce l'orso *legato* [...] rappresentano orsi, colpiti da frecce e pietre, che sembrano vomitare un *fiotto* di sangue»; p. 27 «Per questa ragione è vietato spezzare le ossa degli animali di cui si è divorata la carne. [...] Un esempio abbastanza noto è quello dei capri di Thor, *sgozzati e divorati alla sera* e resuscitati dal dio».

⁸⁸ Eliade 1979 [1976], 24: «*Questi depositi* sembravano intenzionali, e gli studiosi si sono sforzati di decifrarne il significato. Al. Gahs li ha confrontati con le *offerte di primizie (Primitiaalopfer)* presentate da alcune *popolazioni artiche* a un Essere Supremo. L'offerta consisteva precisamente nell'esposizione, su piattaforme, del cranio e delle ossa lunghe dell'animale *abbattuto*».

⁸⁹ Dalla stessa pagina, più in basso (Ibid. 24): «Per lo studioso svizzero, questo rito poneva in evidenza un rapporto diretto *fra il cacciatore e la preda*; il cacciatore inumava i *resti dell'animale* per permettere la sua reincarnazione».

desia (48 «su una placca di ardesia incisa») richiama indirettamente il motivo dei fossili (6 «nell'ardesia si vedevano di frequente») confermando l'implicito significato artistico della stazione II: l'ardesia è ora infatti il supporto di incisioni rupestri che ritraggono il dio in forma di *monstrum* composto dai pezzi di vari animali: 50-52 «con coda di cavallo e corna / di cervo sulla testa / che finisce a becco». ⁹⁰ Questa divinità con tratti umani e animali (nient'altro che un signore degli animali) funge da intermediario tra cacciatore e preda (54 «l'uomo e il rinoceronte») e non possiamo non notare che diversi suoi tratti coincidono con quelli di alcune incarnazioni della terza persona femminile ortestiana: il becco, la testa «priva di lineamenti» (v. 55), il ventre con la sua offerta di protezione. ⁹¹

Della seconda sezione tematica del *Margine*, accanto alla componente rituale legata alla caccia magica, è opportuno valorizzare la componente artica. Le «popolazioni artiche» elaborano un complesso sistema culturale al fine di ridurre per quanto possibile l'oppressione di un ambiente inospitale, dove la vita è difficile al punto che l'uomo si sente un estraneo in un mondo di forze possenti destinate a dominarlo, e con le quali egli deve impegnarsi in una negoziazione continua della propria stessa sopravvivenza:

La Siberia, paese del freddo, «Terra dell'Oscurità», come è stata soprannominata, è aspra e selvaggia. Il suo clima è il più rigido del mondo, compreso il dominio degli Eschimesi, poiché è estremamente continentale. Nel Nord, durante mesi e mesi, il sole si alza appena al di sopra dell'orizzonte. In inverno, ogni forma di vita della natura sembra sospesa e la sola attività che si manifesti è quella dell'uomo. ⁹²

I territori artici evocati nel *Margine* sono, come ci ricorda Lot-Falck, luoghi del freddo perenne, dominati dal bianco e dal nero, dove la luce è assente, appena percepibile oppure accecante, e dove l'oscurità e il congelamento rimandano senza tregua alla morte e a un generale annichilimento dell'essere. Un simile paesaggio è il correlato ambientale perfetto della condizione psichica luttuosa in cui versa il soggetto ortestiano, la cui vita si nutre della linfa gelida della nera

⁹⁰ Ivi, 29: «Del resto, su una placca d'ardesia incisa, trovata a Lourdes, si distingue un uomo avvolto in una pelle di cervo, con coda di cavallo e con corna di cervo sulla testa». La figura rappresentata è quella del Grande Stregone presente nella grotta dei Trois-Frères, che può essere «interpretato come un "Signore degli Animali" o come uno stregone che lo impersona» (*Ibid.*). Ortesta contamina questa figurazione con quella che Eliade descrive nell'immediato seguito, ritrovata nelle grotte di Lascaux: «un bisonte ferito, che punta le corna verso un uomo apparentemente morto, giacente a terra; l'arma dell'uomo, una specie di spiedo con gancio, è appoggiata contro il ventre dell'animale; vicino all'uomo (la cui testa finisce a becco) vi è un uccello su un palo» (*Ibid.*).

⁹¹ Ivi, 33: «Leroi-Gourhan non vede che un uccello, appartenente a un dato "gruppo topografico", il quale è l'«equivalente simbolico dell'uomo o del rinoceronte, che infatti sono suoi vicini di parete»»; Ivi, 31: «Sono tagliate sommariamente, con l'addome di proporzioni esagerate e la testa priva di lineamenti». Il ventre che «si affaccia a proteggere» deriva certamente dall'addome sproporzionato.

⁹² Lot-Falck 1961 [1953], 18.

costanza. In un simile paesaggio l'uomo si affida alla forza del rito per scongiurare la demartiniana crisi della presenza. I riti di resurrezione individuale che hanno per centro le ossa lunghe e il cranio hanno con l'animale intero che devono rigenerare un rapporto simile a quello che i fossili hanno con le forme vitali in essi conservate: dal frammento l'immaginazione umana risale alla figura intera, riavvolgendo il filo del tempo e aprendo nel presente la finestra di un passato momentaneamente rivissuto. In ciò è figurata la poesia, operazione verbale che da un mondo postumo di resti conduce l'immaginazione alla vita pulsante e dolorosa, consentendo un nuovo accesso al tesoro nascosto e minaccioso dell'emotività. Più in generale, poi, la stessa caccia magica nel suo complesso rinvia alla poesia intesa come *quête*: un'inchiesta sulle radici del dolore, un'inesausta tensione verso la cosa temuta e desiderata, comunque necessaria (la preda come la vita e il suo patimento), della quale è parte fondamentale il patrimonio tecnico e simbolico che protegge il cercatore. Vi è infine una dimensione propriamente magica del fare poetico: formula che mima l'oggetto da dominare, essa agisce sul simile per mezzo del simile, simulando il negativo e la morte per esorcizzarli.⁹³

Il margine dei fossili assomma in sé una pluralità di compiti. La sua prima funzione, come già detto, è macrotestuale, e consiste nel fare da pilastro portante all'edificio della *Nera costanza*; si potrebbe anzi dire che il libro nella sua interezza converge su questo testo e su quella sesta strofa, così diversa dalle altre per tono, ritmo e grana della voce, che collocata in posizione centrale ne ripercuote il titolo. Rispetto alla galassia dei temi, poi, il suo compito è senza dubbio sintetico, ma la sua prima vocazione resta metapoetica ed esso la svolge in modo doppiamente indiretto, attraverso il ricorso alla scrittura di secondo grado e all'allegoresi. La portata della riflessione che il *Margine* addita con le proprie immagini non è però limitata alla sola *Costanza* e coinvolge insieme il *Bagno* e il *Progetto*, facendo del componimento un vero e proprio punto di snodo della poesia ortestiana nel suo sviluppo dagli esordi alla maturità. Il lascito permanente del testo sarà confermato dalla sua inclusione nel libro successivo, in seconda posizione, a indicare che proprio *Il margine dei fossili* costituisce la rampa di lancio per il discorso poetico di *Nel progetto di un freddo perenne*, e dalla scelta di includerlo in entrambe le sillogi antologiche del 1999 e del 2006.

⁹³ Illuminante, a questo proposito, è la coincidenza quasi perfetta di due dichiarazioni nelle quali Ortesta sintetizza, a distanza di quindici anni, la ragione fondamentale del proprio scrivere poesia: «un modo anche per prefigurare il momento della perdita, della separazione. Scrivere poesia è per me, in questo senso, come fare uno scongiuro» (Ortesta in D'Orrico 1986); «scrivo forse per dilazionare la morte e questo mi induce a scrivere poco e parlarne ancora meno, per un senso di decenza, di quietà non-accettazione delle cose» (Ortesta 2001c).

3. Nel progetto di un freddo perenne

3.1 Persona

	Non colorata né dolorante	4 ^a 9 ^a
	la persona amata tacque e ancora	3 ^a 5 ^a 7 ^a 9 ^a
	l'altra parlò di un dolore reale	1 ^a 4 ^a 7 ^a 10 ^a
	degli animali leggeri	4 ^a 7 ^a
5	dei sacri animali di coda scura	2 ^a 5 ^a 8 ^a 10 ^a
	e in me	2 ^a ³
	in me persona non amata	2 ^a 4 ^a 8 ^a
	questo non fu un male.	1 ^a 4 ^a 5 ^a
	Può essere stato un lungo mesto bene.	2 ^a 5 ^a 7 ^a 9 ^a 11 ^a

Questa breve poesia, già apparsa con il titolo *Persona* nella *Nera costanza* al termine della quinta sezione, ricompare anepigrafa in *Nel progetto di un freddo perenne* come primo testo della terza e ultima sezione, e sempre nel *Progetto* fornisce il titolo alla prima sezione. Lo stesso titolo sarà poi quello della terza sezione dell'antologia *Una piega meraviglia*, quella corrispondente alla selezione operata sullo stesso *Progetto*, dove la nostra poesia compare in seconda posizione (dunque con alterazione dell'originaria sequenza macrotestuale), e infine quello della prima sezione di *La passione della biografia*. Basterebbe questo breve percorso lungo i libri e gli anni a sancirne l'assoluta centralità e la natura di snodo cruciale per la poesia di Ortesta, che attraverso una breve lettura vogliamo ora tentare di precisare.

I significati sembrano comporsi in un sistema ben strutturato di opposizioni. La prima concerne la persona amata, *non colorata né dolorante*, che si ammutolisce in un determinato momento del passato, e come sua controparte l'altra, alla quale spetta invece di continuare un discorso che verte su un duplice oggetto: il *dolore* reale; gli animali leggeri, sacri e *di coda scura*. La seconda opposizione coinvolge la persona *amata* e la persona *non amata* dell'io, la terza invece il *male* e il *bene* che sigillano il distico finale. Mentre il livello metrico è nel complesso oggetto di un investimento assai parco,¹ l'analisi linguistica fornisce qualche ragguaglio ulteriore. La serie delle antitesi risulta in qualche modo attutita o fluidificata dalla scelta sintattica del polisindeto e da quella retorica del parallelismo tra versi contigui usato come mezzo per suggerire implicitamente somiglianze o equivalenze (tra il dolore reale e gli animali). Lo stesso parallelismo è però anche uno strumento a servizio di una retorica dell'enfasi (ancora gli animali), nella quale rientra pure la combinazione di epanalessi e taglio metrico

¹ Una rima a distanza (3-8 *reale* : *male*), un endecasillabo (v. 3) e i soliti fenomeni di scalarità metrica (vv. 4-5) e ripresa parziale di pattern ritmici tra versi contigui (vv. 3-4).

“isolante” che evidenzia il soggetto enunciativo al v. 6. La chiusura è invece all’insegna di una retorica dell’incertezza, incarnata in una peculiare *correctio* che valorizza modalità linguistica e tempo verbale: mentre è certo che in un passato compiuto l’intera situazione descritta ai vv. 1-5 (richiamata sinteticamente dal dimostrativo «questo» in funzione di incapsulatore anaforico) non ha influito negativamente sul soggetto (ma si noti già il ricorso alla forma attenuativa della litote), resta indecidibile se, in un passato che giunge fino al presente, possa essersi trattato di un bene, seppure mesto.² Ricapitolando, vi sono due figure femminili, la prima taciturna e la seconda impegnata in un discorso sul dolore reale e certi animali. L’io ama la prima di esse ma non ne è riamato e sa, con qualche dubbio, che la relazione di sostituzione o complementarità tra le due donne ha avuto su di lui un effetto benefico (o almeno non malefico). La donna taciturna e l’io sono da lui definite “persone”, mentre colei che parla è semplicemente «l’altra», forse per differenziarla dagli altri due attanti: se l’uso non marcato del pronome indefinito a fare da proforma lascia supporre che nel suo caso l’attributo di persona sia semplicemente sottinteso, possiamo tuttavia pensare a una differenza sostanziale, relativa, per così dire, alla consistenza ontologica della figura.

Un sospetto di questo tipo trova conferma nello spessore etimologico proprio di *persona*, il quale era già stato sfruttato da Giudici nel tentativo di definire il *quid* della seconda sequenza ospitata sull’Almanacco del 1983, *Amanti*:

Io penso che Ortesta abbia marciato bene fin qui e affinato i suoi strumenti letterari, o, meglio, le sue capacità di trattamento dei materiali al punto da potersi permettere una più marcata disponibilità a quella che è la sua, per me, profonda e intima vocazione di poeta dalla forte emotività, poeta di passioni e di ferite, di soffocate grida, di ovattate crudeltà: la sequenza *Amanti* [...] rappresenta un deciso procedere in tal senso, le sue *personae* sono insomma persone, senza più bisogno di trasposizioni metaforiche, di mineralizzazioni, il sangue è sangue, il sudore è sudore, la tenerezza (infine) è tenerezza.³

È possibile che Ortesta si sia ricordato, dando forma al proprio testo, di questa sollecitazione critica dell’amico, confondendo invece di distinguere la persona drammatica e fittizia dall’individualità concreta della persona reale, in carne

² L’enfasi sul *bene* si ritrova già in un testo di poco precedente, il penultimo della seconda sezione del *Progetto*, [*Alle quattro si gela*]: 8-11 «La tua invidia ti fa sedere con occhi ciechi / ma anche con un po’ di bene (tutto il bene) / e nessuno adesso ti dice il perché / dell’odio per tutto quello che di notte leggevi». Come in *Persona*, si rinvia un movimento correttivo, qui affidato alla parentesi: il bene coincide *in toto* con quel po’ di bene arrecato dall’invidia, in una costellazione negativa che comprende anche cecità e odio. Non si tratta tuttavia di un semplice rapporto di somiglianza e, quanto allo svolgimento macrotestuale, di un’anticipazione, dato che il soggetto di [*Alle quattro si gela*] non è l’io lirico, come sarà invece in *Persona*, ma un tu femminile (rivelato come tale dalla seconda strofa: 14-15 «quando gravida e distratta ti cedevi / o cadevi riavendoti pallida gialla»).

³ Giudici 1983, 341.

e ossa, e sfidando il lettore a districare questa ambiguità. Da ciò vengono per noi due conseguenze: che la differenza di status tra le due persone esplicite e l'altra può coincidere con la differenza tra realtà e immaginazione, esistenza reale ed esistenza verbale; che le stesse due persone esplicite sono affette dall'ambiguità di cui abbiamo già detto.

Persona, tuttavia, non è un testo autonomo, ma dipende da un ipotesto che per una volta non è né poetico né verbale ma filmico: *Persona* di Ingmar Bergman (1966).⁴ Si racconta in esso della relazione, mista di attrazione e repulsione e confusiva sul piano identitario, tra due donne: Elisabeth, un'attrice di teatro che, fulminata dalla presa di coscienza che la parola è sempre menzogna, si è risolta a un'afasia volontaria, e Alma, l'infermeria incaricata di assisterla che, affascinata dalla forza morale dell'altra, la sommerge con torrenti di parole ingenuie e affettuose. Molte sono le immagini e i discorsi che possono avere impressionato Ortesta, a cominciare da una delle sequenze iniziali, nella quale un ragazzino magro e occhialuto perlustra con la mano un grande schermo dove si alternano, sfocati, i volti ingigantiti delle due protagoniste, sequenza che sarà ripresa nella seconda parte del film dal primo piano, ripetuto per due volte, su un viso composto per metà da quello dall'una e da quello dell'altra. Oltre che da scene come queste, che sintetizzano il rischio della confusione identitaria tra due individui incapaci di comunicare tra loro, Ortesta sarà stato colpito dal rapporto delle due figure coi rispettivi traumi biografici. Rispetto a essi, la strategia di Elisabeth è ancora una volta il silenzio, dunque la rimozione. Alma invece le racconterà il proprio, un'esperienza orgiastica, e si spingerà, sostituendosi a Elisabeth stessa, a portare in superficie il nodo doloroso celato da quest'ultima: Elisabeth, rifugiandosi nel silenzio, si è in realtà allontanata dal marito e dal figlio, un figlio che non ha mai amato, fin dalla gravidanza convertendo la paura per il proprio corpo e per la propria vita in odio verso il nascituro, poi tramutato in anni di disamore, al quale il bambino non ha potuto che reagire intensificando l'amore non corrisposto e doloroso per la madre.⁵

⁴ Il film, distribuito in Svezia nell'ottobre del 1966, approdò sul mercato italiano all'inizio del 1967 in una versione tagliata (in particolare scomparvero alcune inquadrature contenute nelle scene iniziali e alcuni brani della confessione in cui Alma racconta l'esperienza orgiastica da lei vissuta) e comunque vietata ai minori di quattordici anni.

⁵ Così Alma/Elisabeth racconta dei propri sentimenti durante la gravidanza e del successivo rapporto con il proprio figlio: «Paura della responsabilità, di non essere più libera, di dover lasciare il teatro, paura di soffrire, paura di morire, paura del corpo che si deformava. [...] Quando mi accorsi che non c'erano più vie d'uscita, mi ammalai e cominciai a odiare il bambino e a desiderare che nascesse morto. Il parto fu lungo e difficile, soffrì per due giorni. [...] Il bambino si ammalò. Piangeva ininterrottamente giorno e notte, io lo odiavo, aveva fame, mi rimordeva la coscienza. [...] Ma le sofferenze non erano finite. Il piccolo bimbo si affezionò intensamente e incomprensibilmente alla madre. Mi difendo, mi difendo disperatamente perché sento di non poter contraccambiare. Lo sento ogni giorno di più. Fa male, terribilmente male. I rimorsi della coscienza mi perseguitano. E io persisto nel tentativo. Tra me e il bambino avvengono solo

La *persona amata* che si ammutolì è dunque proprio Elisabeth, alla quale si affianca l'altra, Alma, portatrice di un discorso che fa centro sul trauma come sorgente di un *dolore reale* che nessun discorso può pacificare del tutto. In più, per il tramite di Elisabeth la *persona amata* e la *persona non amata* si identificano, rispettivamente, in una figura materna distante e nel figlio che la investe di un amore assoluto e a senso unico. Sorretta da queste nuove identificazioni, la nostra ipotesi ermeneutica si precisa e ci conduce a riconoscere nella *persona amata* una figura di madre e donna amatissima, distante e ostile. Al suo ostinato silenzio risponde la parola di un'altra figura femminile, dalla sostanza forse fantasmatica o soltanto verbale, i cui attributi risultati infatti "spostati" sul discorso del quale è portatrice. La nostra ipotesi è che tale discorso coincida con la poesia, qui definita dall'io come la traduzione simbolica, in figure astratte e ricorrenti, di un dolore reale. Gli animali *leggeri*, *sacri* e dalla *coda scura* corrispondono allora alle femmine di felino, leonesse e pantere (la coda scura le designa senza possibilità di equivoci) che nella *Costanza* occorrono vicinissime a *Persona*, e più in generale all'insieme dei simboli non umani in cui si trasferisce la vita, figure impalpabili mentali e verbali (leggere) e destinate a un uso rituale – sacre, dunque, nel senso antico di 'destinate al sacrificio', da cui una risonanza tra questo discorso e i riti di caccia delle popolazioni antiche al centro del *Margine dei fossili*.

Possiamo finalmente intendere il senso del distico finale. La sostituzione della realtà biografica con la finzione poetica (il rimpiazzo della figura materna con i suoi sostituti simbolici) è stata, per il soggetto, una necessità psichica destinata niente meno che a evitare la perdita del proprio essere. In questo senso affidarsi a tale surrogato certamente lo ha difeso dal male. Il costruito modale dell'ultimo verso, però, corregge la precedente litote dando luogo a una duplice ipotesi di scioglimento: a) potrebbe essersi trattato di un bene, anche se mesto, ovvero (ipotizziamo) della scoperta per il soggetto di una dedizione assoluta e di una vera vita nel lavoro poetico; b) potrebbe però anche essere stato piuttosto un puro e semplice evitamento (in senso psicanalitico) del peggio, dove la necessità del risparmio psichico esclude l'individuo da ogni contatto con la vita, condannandolo a un'esistenza mancata, ritratta e vicaria.

L'ambiguità del sostantivo *persona* sembra trovare un possibile scioglimento alla fine del percorso ortestiano, nel componimento isolato che fa da *explicit* a *Serraglio primaverile*, del quale si riporta la seconda e ultima strofa (vv. 10-16):

Stella su stella fino alla stella del mattino

incontri goffi e crudeli. Non posso, non posso, sono fredda e indifferente e lui mi guarda con amore ed è tanto docile e io vorrei picchiarlo perché non mi lascia in pace. Lo trovo disgustoso con le sue grosse labbra, il suo corpo deforme e i suoi occhi umidi e imploranti. Lo trovo disgustoso e ho paura» (Bergman 1979, 306-07).

illumina questa nudità che parla
 libera e fredda incrostata d'oro
 e di sapori densi nel buio pungente
 tutt'intorno ombra su ombra
 immagine e non persona. Immagine
 di persona umanamente desiderata ma non amata.

Da mettere in rilievo è anzitutto l'enfasi sul locutore: alla stella che annuncia il giorno (Venere) si chiede di illuminare un soggetto enunciativo provvisto di almeno due attributi non luttuosi, nudità e libertà. Questa figura parzialmente inedita – in realtà preparata lungo tutto il *Serraglio* – in cui s'incarna il soggetto è circondata dall'oscurità, mentre assistiamo nel finale a uno slittamento che dal buio conduce all'ombra («ombra su ombra») e da questa all'immagine e dall'immagine alla persona. Il rimando all'indietro è palese per l'occorrenza, seppure spezzata, del sintagma «persona [...] amata» e per la scelta sintattica della *correctio* in posizione di distico finale, che però stavolta è duplice e incatenata. Le ombre che circondano il soggetto non sono persone ma immagini, termine che riprende il titolo della quinta sezione del quarto libro (*Piccola immagine*) e che scioglie finalmente l'ambiguità generata da *Persona*, dichiarando il carattere *fictus* delle presenze circostanti. Il segmento finale ritagliato dall'emarginazione testuale si spinge oltre: l'immagine sostituisce una persona reale la quale è l'oggetto di un desiderio umano, non dell'amore, che avrebbe dunque anch'esso sostanza immaginaria. Se dunque in *Persona* per un verso non è possibile separare realtà e finzione, il sentimento dell'io lì enunciato sembra rivelare a posteriori una sua natura finzionale che mette in forse la realtà dell'intera situazione rappresentata.

Persona, come *Il margine dei fossili*, è una sorta di arte poetica in compendio che trova alimento alla riflessione in altre voci ed esperienze (Bergman) e la cui capacità irradiante supera il confine del singolo libro; mentre però al *Margine* spettava il compito di marcare il distacco dalla stagione precedente, *Persona* appare piuttosto rivolto in avanti, teso a indicare direzioni e problemi della poesia ortestiana che viene. In questo senso tanto la presenza di due figure femminili quanto l'impossibilità di sciogliere l'ambiguità del sostantivo e la tensione che s'instaura tra silenzio e parola alludono tutte a una sorta di crisi della poesia che nel *Progetto* s'inaugura. Poesia e realtà sono messe in tensione a partire da tutto ciò che della seconda non può trovare spazio nella prima (la poesia essendo intesa come mediazione protettiva dei simboli e separazione dalla vita) e ciò riguarda in particolar modo la sorte della terza persona femminile. Essa apparirà in più d'un punto sdoppiata, forse divisa tra due possibilità d'esistenza, reale e immaginaria, con la possibilità per la sua incarnazione realistica di trovare finalmente, anche se faticosamente, l'occasione di fare udire la propria viva voce.

Un'analogia problematicità sembra investire lo statuto del soggetto, che, come suggerisce il distico finale, esperisce in modo più critico la propria condizione, oscillando tra valutazioni di segno opposto (bene e male, necessità e perdita).

Il primo movimento della poesia di Ortesta è senza dubbio quello con cui le persone sono nascoste sotto le *personae*. Questo stesso movimento occultante e contenitivo genera però progressivamente una contropinta che porta le persone a emergere faticosamente dai loro involucri simbolici; un acquisto, insomma, di realismo e umanità che già in alcuni punti della *Costanza* – giusta l'indicazione di Giudici già ricordata – e poi più estesamente nel *Progetto* trova spazio. Per questa ragione, proprio *Nel progetto di un freddo perenne* si caratterizza per un'inedita apertura biografica che consente, tra l'altro, di reinterpretare come allusioni alla biografia tutta una serie di motivi disseminati nelle raccolte precedenti.

3.2 Elementi paratestuali

*Nel progetto di un freddo perenne*⁶ esce a tre anni di distanza da *La nera costanza*, del quale si configura fin dal paratesto come il palese prolungamento; in copertina è infatti riportata la sesta stazione del *Margine dei fossili*, del quale una premessa d'autore rivela il trasferimento nella nuova opera assieme ad altri due testi: *Persona* e [*Resta girata dalla parte opposta*].⁷ Resterebbe in realtà ancora una poesia da menzionare tra quelle trasportate nel terzo libro, [*Da una corsa per gli orizzonti più chiari*],⁸ la cui assenza si deve forse a una svista o forse, data la presenza di casi analoghi di svelamento-omissione,⁹ a ragioni più profonde legate al bisogno di nascondersi o di indicare la natura in parte "agita", inconscia ed eterodiretta, delle proprie decisioni poetiche. Tanto la destinazione editoriale (la "bianca" Einaudi) quanto l'intervento di Giovanni Giudici (che firma la quarta) evidenziano le potenzialità consacranti, purtroppo disattese, dell'uscita: «è uno di quei libri che letteralmente consacrano una personalità di poeta e la impongono».¹⁰ Il titolo, intenso e memorabile come di norma sono quelli di Ortesta, merita qualche parola, a cominciare dalla forte continuità col precedente: il freddo è l'equivalente climatico del nero, perenne intensifica costante. È

⁶ Ortesta 1989a.

⁷ «Le poesie qui pubblicate sono state scritte tra il 1985 e il 1988. Fanno eccezione *Il margine dei fossili*; *Persona*; *Resta girata dalla parte opposta*; tratte dalla raccolta *La nera costanza* (1985)» (ivi, 2).

⁸ Lo nota già Bonito 1996, 51.

⁹ Si veda quanto avviene con la presenza della *Camera da letto* di Bertolucci nel *Serraglio* (cfr. *infra*, p. 171) o, sempre nello stesso libro, il caso del componimento dedicato a Gerard Manley Hopkins, [*nemmeno adesso al riparo del tempo*] (cfr. *infra*, pp. 151-52).

¹⁰ Giudici 1989.

nuova, invece, la scelta del sintagma preposizionale, con quel che di immersivo e partecipante che lo caratterizza e la cui portata sarà chiarita dall'analisi della rete intertestuale sottesa al titolo, di straordinaria ricchezza. Il primo rimando è interno, ancora una volta alla *Costanza*, dove un verso molto simile compare in un contesto "inquieto" dove il soggetto manifesta una tensione vitale che mal si accorda al proprio volontario asservimento alla pulsione di morte:

una vasca quieta si profuma
 nella prospettiva del suo freddo continuo
 lo copre ma lui
 non vuole soltanto morire

Questo verso a sua volta dipende da due ipotesi tra loro in contraddizione, sottintendendo un rinvio a) alla prima sezione di *The rock*, un lungo componimento senile di Wallace Stevens e b) al *Cantique de Saint Jean* di Mallarmé, l'ultimo dei soli tre testi conclusi dedicati a Erodiade. Se, infatti, il riferimento a Stevens si schiera dalla parte di colui che non vuole soltanto morire, alludendo alla presenza, nel cuore del nulla, di «un'ipotesi essenziale, un'impermanenza / Nel suo freddo permanente, un'illusione così desiderata» che coincide con «l'essere vivi, un incessante essere vivi»¹¹, il rinvio mallarmeano tocca invece la «froidure / Éternelle» di una Bellezza ideale la cui contemplazione non può che coincidere, per il genio umano, con la sua morte, così come muore il Battista dopo aver posato lo sguardo sulla principessa. Il progetto del freddo perenne condivide allora qualche cosa con il rifiuto della contingenza e la milizia mentale che possono condurre il poeta al Bello universale. Un ultimo rovesciamento, a conferma di un'ambivalenza che sarebbe ingenuo provare a tagliare, deriva dalla possibilità di accostare il *progetto* al *Vorlaufen* e all'*Entschlossenheit*, ovvero rispettivamente al *precorrimento* e alla *decisione* (o *risolutezza*) di *Essere e tempo*, termini che nell'analitica esistenziale del primo Heidegger designano la possibilità, per l'ente, di «assumere la finitezza del suo proprio essere», di «decidersi per questa finitezza che gli è propria».¹² Il posizionarsi *nel progetto* rappresenterebbe dunque l'inizio di un secondo percorso (mosso dall'irrequietezza già apparsa nella *Costanza* e prima, per minimi accenni, nel *Bagno*) rispetto a quello centripeto e insieme digressivo che simula il male per esorcizzarlo, volto a spostare l'asse della poesia dalla morte simulata per fini rituali al confronto doloroso, salvifico, aperto, con l'orizzonte della propria morte reale.¹³

¹¹ Stevens 1998 [1986], 95 (trad. di Massimo Bacigalupo).

¹² Fabris-Cimino 2009, 61. La carica heideggeriana del termine *progetto* è approfondita *infra*, p. 327.

¹³ Un ultimo collegamento, più stringente anche se forse meno produttivo, è quello col volume *Progetto e metodo* di Bianca Bottero (Bottero 1988), uno studio architettonico sulle saline reali di Arc-et-Senans nel quale confluiscono le *Cinque poesie per Charles Ledoux a Arc et Senans* già comparse nella quarta sezione della *Costanza*. La valenza architettonica del termine potrà essere

La penultima poesia della sesta sezione, *Nel progetto di un freddo perenne*, può aggiungere ancora qualcosa:

- Nel progetto di un freddo perenne
 lenimento si sveglia inerme
 a severa distanza un lamento all'orecchio.
 Tra le crepe nel suo stesso odore
- 5 ancora cresce illusione non desiderata
 dentro un cerchio antico di due forme una forma
 che accresciuta non grida non vuole
 venire fuori
 lì per un accesso di dolore
- 10 inosservata chiedendo più attenzione
 a eccesso di colore

«Nel progetto di un freddo perenne», ciò a cui spetta di alleviare il dolore («lenimento») «si sveglia inerme», consegnato a una vulnerabilità che ne compromette il buon funzionamento – continua però a confinare altrove la sofferenza: «a severa distanza un lamento dell'orecchio». All'inermità si sommano poi ulteriori segnali di apertura e dinamismo: una forza misteriosa, che l'allusione al testo già citato di Stevens consente di ricondurre alla forza vitale (illusione «desiderata» in Stevens, essa diventa in Ortesta «non desiderata»), cresce tra le crepe, ma appare infine comunque incapace di aprirsi una strada verso l'esterno e di trovare ascolto e riconoscimento. In sintesi, l'esorcismo della poesia è in crisi ma resiste, mentre la tensione vitale che gli si oppone è in crescita ma ancora non abbastanza da comprometterne seriamente il dominio. Il bisticcio dei versi finali «accesso di dolore»/«eccesso di colore» ci riporta invece ancora una volta a *Persona*, e precisamente alla sua seconda incarnazione, l'altra che parla di un *dolore* reale e di animali *dalla coda scura*; è a lei, al fantasma luttuoso della poesia (qui lenimento), che la vita chiede «più attenzione».

3.3 Prime ipotesi sul macrotesto

Giovanni Giudici, nel penetrante saggio critico miniaturizzato ospitato sulla quarta di copertina, suggeriva di leggere il *Progetto* come qualcosa di più coeso di un normale macrotesto lirico: il libro gli appariva «scandito in tre parti che» egli tendeva «a considerare come le tre “cantiche” di un unico poema di amore e dolore, di “strage e tenerezza”, di incarnazione nella parola»;¹⁴ una struttura poematica dunque (chiara l'allusione dantesca), o addirittura un «“racconto continuo”», secondo una duplice ipotesi che proveremo a verificare sul testo. È

riferita tanto alla pietrificazione e ai fossili, quanto agli spazi chiusi, quanto ancora al più alto tasso costruttivo di questa fase centrale della poesia ortestiana.

¹⁴ Giudici 1989.

senz'altro vero, per cominciare, che il *Progetto* è un libro più compatto di quelli vicini: 51 testi (contro i 78 della *Costanza* e i 70 del *Serraglio*), quasi tutti anepigrafi, raggruppati in sole 3 sezioni (contro le 7 degli altri due) rispettivamente di 17, 23 e 11 poesie. All'accresciuta compattezza corrisponde dunque una minore articolazione interna, una struttura che tende alle due dimensioni, alla catena sintagmatica. Ciò nonostante, anche nel *Progetto* la disseminazione del titolo determina una struttura tendenzialmente – l'avverbio non è secondario – circolare: l'ultima sezione e in essa il penultimo testo si ricongiungono all'inizio; mentre spetta all'ultima poesia, *Trasformati in parole*, il compito di rilanciare il discorso oltre le soglie del libro che si chiude, divaricando le sorti di lei e dell'io. Non c'è poi sezione che non sia posta in rapporto con la *Costanza*, vuoi per il titolo (*Persona*, *Da neve a neve*),¹⁵ vuoi per la presenza dei testi "trasmigrati", ai quali spettano posizioni non del tutto neutre all'interno del libro: *Il margine* in apertura (al secondo posto), *Persona* e [*Resta girata dalla parte opposta*] all'inizio della terza sezione (prima e terza posizione). Lo sdoppiamento di *Persona* tra prima e terza sezione, oltre che un altro segno di circolarità, sarà da leggere come correlato strutturale del nucleo tematico dello sdoppiamento di cui il testo si fa portatore, nonché della centralità di quest'ultimo nell'economia del terzo libro.

Come già detto, le tre sezioni contano rispettivamente 17, 23 e 11 testi. Il decremento tra seconda e terza sezione è però compensato dall'accresciuta presenza e dimensione dei testi lunghi.¹⁶ Il loro addensarsi nella parte finale del libro per raggiungere nell'ultimo esemplare (e terzultimo testo in assoluto) dimensioni di vero e proprio poemetto¹⁷ va di pari passo con il loro progressivo costituirsi in vere e proprie partiture drammatiche a due voci. Nell'ultima

¹⁵ *Da neve a neve* è l'incipit del sesto componimento incluso nella prima sezione della *Costanza*, *Protezione notturna*. Questo il testo: «Da neve a neve / dove non poteva / la bestia affannosa svernare, / il fuoco o le grinze sapienti dell'aria / le chiare figure in riposo / qui si gettano bocconi / e fanno a me / orecchie da mercanti // Ma se chiuse le dolci figure / severamente smagriscono le membra / e le attraversano / acerbe gemelle non si sciolgono le braccia // Forte crinale e scurissimi sonni / si fendono all'urto / su tenere colline dove non è dato / sognarti come morto».

¹⁶ Nel *Progetto*, ai testi lunghi non spetta quasi mai di occupare l'inizio e la fine propriamente detti di una sezione – l'unica eccezione è costituita da [*Può avere udito il tonfo*], testo pluristrofico di 35 versi che chiude la prima sezione; ma va detto che anche [*Questa furia di amante la lascia*], il pluristrofico di 20 versi che apre la seconda sezione, è più lungo (e di misura) dei sedici testi seguenti. Nondimeno è individuabile lungo tutto il libro una tendenza a collocare i testi lunghi nelle zone liminari di ciascuna sezione, come se spettasse loro una funzione di sintesi o incorniciamento del discorso normalmente segmentato in quadri più brevi. Ciò vale per *Il margine dei fossili* e [*Deve muoversi il meno possibile*], al secondo e terzo posto della prima sezione, e per i cinque testi che precedono l'ultimo della seconda sezione, tra l'altro in crescita progressiva ([*Messo a tacere da parole oscure*] 14 versi > [*Le tue tribù di desideri*] 15 > [*Vile e incontinente*] 16 > [*Poi l'hai ucciso tenendolo sotto*] 22 > [*Alle quattro si gela*] 39).

¹⁷ Questa la scansione: [*«contenta che non sia venuto?»*] 39 versi > [*L'acqua precipitando*] 74 > [*È di nuovo qui, la spingo*] 103.

sezione essi infatti ospitano il difficile scambio dialogico tra io maschile e tu femminile e soprattutto l'emersione della voce di lei, portatrice di un discorso che eccede i poteri di dicibilità del soggetto. Che si tratti di un acquisto graduale che interessa il libro nel suo complesso è confermato dal movimento delle persone linguistiche e dalle attestazioni del discorso diretto: i due testi lunghi che imperfettamente incorniciano la prima sezione mettono a testo il personaggio maschile e quello femminile alla terza persona e sono privi di inserti dialogici, i quali coprono minime sezioni di testo (un verso o poco più) nei testi lunghi della seconda sezione, per dilagare nel terzo movimento.¹⁸

Il poemetto conclusivo [*È di nuovo qui, la spingo*] è tra l'altro l'unico testo aperto da una citazione letteraria, «la mort atroces pour les fidèles et les amants» (dalle *Illuminations* di Rimbaud), in un libro per il resto del tutto privo di riferimenti culturali espliciti, come anche di dediche a persone private o letterarie. Per di più, il verso rimbaudiano citato è immediatamente “attualizzato” all'interno del testo, dove occorre tradotto come spezzone del discorso di lei (7 «la morte atroce per chi è fedele e per gli amanti»), evidenziando il proprio valore puntuale e specifico – a danno di una sua eventuale portata macrotestuale. L'assenza di dediche e citazioni (ma non, si badi bene, di riscritture e presenze sotterranee) è forse l'ennesimo segno di una meditazione poetica chiusa in se stessa, volontariamente consegnata a un unico nodo di pensiero e parola, e come tale l'indizio di un macrotesto non esclusivamente lirico. Un altro segnale che porta in questa direzione è l'assenza totale dei titoli (con l'eccezione non problematica del *Margine* e di *Persona*), a indicare una ridotta autonomia del singolo individuo testuale e la correlata necessità, per esso, di trovare supporto e continuazione negli altri elementi del libro.

Come per la *Costanza*, assai utile si rivela una breve analisi comparata delle soglie d'entrata e d'uscita. Il testo incipitario sembra nascondere sotto la messa a tema di una relazione amorosa disturbata (tra le risorse specifiche che la *Costanza* ha messo a disposizione del poeta) il consueto teatro familiare violento e il nodo edipico che ne rappresenta per così dire il centro assente:

- Perduta al proprio grembo
 nella mente dove il freddo avverte
 mentre in questo mondo opposto
 – il regno diurno in cui Lui regge –
 5 l'Amante mai venuto nel gran letto
 a mezzanotte le assale la testa,
 lenta come un cancro e troppo in alto forse

¹⁸ Gli unici luoghi, testi lunghi esclusi, in cui occorre il discorso diretto sono due componimenti brevi della seconda sezione. In entrambi i casi la voce che udiamo è quella di lei, che in uno si rivolge a se stessa o più probabilmente a una voce allucinatoria che ne abita la mente ([*Rovinando da una stanza all'altra*]), nell'altro invece all'io stesso ([*Una dopo l'altra – mi disse*]).

- vuole che solo i non amati abbiano potere
e cara a se stessa, benché la notte sia passata,
10 col respiro sorveglia taciturna
chi piange sotto il braccio che colpisce.¹⁹

Un unico soggetto femminile, all'incrocio, direi, tra l'Amata e la madre, appare preso in relazioni diverse che hanno per *set* spazi e tempi, in una parola mondi differenti. Nella mente essa è una figura materna «perduta al proprio grembo» (per metonimia, al figlio) che avverte il freddo: la mente è proprio quella del figlio e la situazione rappresentata quella della poesia ortestiana nel suo complesso. Alla mente si contrappone un altro spazio, un mondo opposto a quello mentale e forse anche poetico, contrassegnato come diurno e governato da un misterioso Lui-Amante (sempre che tra i due sia possibile istituire un rapporto di coreferenza, come ipotizziamo) che le colpisce la testa. Il dettaglio della testa ci consente, in virtù di un rinvio prolettico al settimo testo della prima sezione [*Ma sei lei perdesse la testa e scoppiando*], di ipotizzare che Lui coincida con l'io, e dunque con quello stesso grembo-figlio menzionato all'inizio. Si chiarisce così anche la precisazione «mai venuto nel gran letto», da leggere forse come allusione all'ingresso nel lettone genitoriale vietato al bambino e dunque al connubio di eccessivo amore filiale e disamore materno – lo stesso di *Persona*. Una certa instabilità viene veicolata dalle determinazioni temporali: nel regno diurno la violenza compiuta contro di lei accade a mezzanotte.²⁰ Con ulteriore difficoltà logica, il seguito (dal v. 7) sembra riportare l'azione al *set* mentale, anche se in palese continuità temporale con quanto avveniva nel regno diurno: «a mezzanotte» > «benché la notte sia passata». La caratterizzazione del personaggio femminile si avvantaggia del macrotesto come supporto: la sua qualità di «taciturna» e la volontà «che solo i *non amati* abbiano potere» istituiscono dei trasparenti rimandi a *Persona* che consentono di identificare in lei la persona amata e la madre distante. Essa, nonostante non debba più temere gli assalti del figlio-Amante, sorveglia «chi piange sotto il braccio che colpisce» (la violenza paterna?), continuando a esercitare il suo controllo su un soggetto sofferente. Più innovative e in linea con le armoniche macrotestuali risultano la menzione esplicita della malattia di lei (anche se depotenziata a figurante analogico: «lenta come un cancro») e l'indicazione spaziale «troppo in alto forse» che ne indica

¹⁹ Bonito (1996, 57-58) ha identificato in questo testo la presenza di alcuni frammenti di un componimento di Wystan H. Auden, *Through the Looking-Glass*.

²⁰ Vi sono nel *Progetto* anche contraddizioni che investono le indicazioni spaziali: [*Questa furia di amante la lascia*] 10-11 «sotto la prima volta a terra / si depona in cima al giardino»; [*Vile e incontenente*] 13 «sopra la mia testa ma con la testa in giù»; e indicazioni ambigue come le seguenti: [*Restare in posa è più forte di lei*] 4-5 «il fondo del suo letto o come / nel fondo del suo letto quelle membra»; [*Fa fatica ma ci resta per sempre*] 2-3 «delicatamente alla notte di fronte / come nel fondo del suo letto».

la postazione arborea e verticale.²¹ L'accesso al libro appare dunque equamente devoto alla riaffermazione del consueto (amore violento e teatro familiare, freddo poetico e oppressione materna) e all'apertura di nuovi scenari. Questi ultimi emergono dalla contrapposizione che s'instaura tra il mondo notturno e mentale e il mondo diurno, mostrando la parzialità e forse anche la precarietà dell'universo poetico elaborato nella *Costanza* e indicando alla poesia una strada che passa per l'apertura a ciò che ne eccede i confini già stabiliti.

Il testo finale riprende il problema dell'eccedenza poetica per tematizzarlo con nuova radicalità al termine del percorso compiuto:

Trasformati in parole:
 senza più compagnia di fiati e di viole
 facendo posto alla tua vita
 la mia più niente ha a che fare
 5 con gli anni
 se correndo intorno a un solo nome
 è sempre di te e di me che si tratta
 e sempre le stesse armi
 potenti di lutto e afflizione
 10 che pure nei sogni a rovina
 inseguono la mia levigatezza.
 Ti vedo sui tuoi passi tornare ancora
 più sottili le braccia già esitanti le gambe
 nel tempo lentissimo della paura.

Il tu di questa poesia non è di certo autoriflessivo: il suo destino contrasta con quello dell'io come testimonia efficacemente la consueta esposizione dei deittici personali qui affidata a una forma dinamica affine all'anadiplosi («la tua vita / la mia»). Esso si identifica con la persona femminile, o meglio con la sua incarnazione più realistica e concreta, la cui voce ci è ormai familiare. L'io la esorta a trasformarsi in un'entità verbale distinta e divergente rispetto alla poesia, figurata musicalmente nei fiati e nelle viole,²² a trovare per sé una forma espressiva finalmente svincolata dalla propria ingombrante mediazione. Quest'ultimo invece conosce la propria sorte: consegnato a un'esistenza bloccata e atemporale, incarnata in un moto circolare (attorno al nome della morte?) e vincolata alla protezione concessa dagli strumenti del lutto e dell'afflizione, volontariamente assunti e convertiti in poesia come mezzo per scampare a catastrofi più gravi. La terzina conclusiva ritorna su di lei per metterne a fuoco il progressivo indebolimento e la poesia e il libro si chiudono su un movimento

²¹ Ancora in [*Questa furia di amante la lascia*] 10-11 (citato nella nota precedente).

²² Le «viole» ritornano in una poesia del Serraglio ([*Nemmeno adesso al riparo dell'ombra*]), che ne suggerisce la provenienza dall'opera poetica di Gerard Manley Hopkins (a cui il componimento è dedicato), in particolare dal sonetto *The shepherd's brow, fronting forked lightning, owns*. Si rimanda per questo *infra*, pp. 151-52.

a ritroso che sembra condurre alla morte: il «tempo lentissimo della paura» richiama il «centro della paura» ([*Ma se lei perdesse la testa e scoppiando*] 13) e la possibilità che una diversa e più vera voce si faccia carico dell'addio tra lei e lui.

L'inchiesta iniziata con *Persona* e con i due mondi di [*Perduta al proprio grembo*] sembra arrestarsi su un esito insieme negativo e positivo: una possibilità alternativa esiste, ma riguarda unicamente la persona femminile, mentre il soggetto appare "condannato" alla poesia come unica soluzione praticabile di fronte a un indicibile nodo di sofferenza e mortalità.

3.4 La poesia in crisi

Nel *Progetto*, per la prima volta, la necessità della poesia convive con l'ipotesi di una sua insufficienza in un nesso ambivalente impossibile da sciogliere rispetto al quale il personaggio lirico e la terza persona femminile separano i loro destini: ciò che per l'io è necessario e insuperabile, ovvero il ricorso alla poesia per negare la realtà, annullare il tempo e proteggersi dal dolore e dalla morte, non dev'esserlo anche per lei, per la quale si aprono possibilità alternative di esistenza. Tale spostamento di prospettiva si manifesta con evidenza nella nuova, problematica declinazione assunta dalla galassia dei motivi metapoetici a cavallo tra oralità e scrittura.²³

I due testi lunghi (*Margine* escluso) della prima sezione convergono sul motivo dell'insufficienza del racconto, e più precisamente del racconto che l'io, qui distanziato alla terza persona, fa della terza persona femminile e della loro relazione:

Quante risposte gli si sono fatte avanti? si posa ancora illesa
in giochi di vecchio
la sua reticenza
dal momento che tacque una volta per tutte, anomalia desta
sempre accesa perfino serena
che se ne va, incontro a ciò che è già successo
ferma nelle braccia che accolgono sogni
ma le curve, i contorni non tengono più l'intera storia.
[*Deve muoversi il meno possibile*] 23-29

²³ Prima di venire ai casi più impegnativi, segnalo per cominciare il trattamento critico dei motivi della lettura e dei libri: [*Alle quattro si gela*] 10-11 «e nessuno adesso ti dice il perché / dell'odio per tutto quello che di notte leggevi»; [*«contenta che non sia venuto?»*] 24-25 «e da te non mi viene nessuna speranza / solitudine forse in questo posto pieno di libri». Nel primo testo è il tu femminile a restare nel presente privo di una spiegazione del proprio atteggiamento aggressivo indirizzato alle proprie letture, nel secondo invece è l'io lirico a lamentare, rivolgendosi al tu femminile, lo stato di solitudine nel quale il tu l'ha messo; i libri che affollano il luogo dell'enunciazione sono qui tanto quelli letti quanto quelli scritti (cioè la propria stessa poesia).

Si tolse di casa, e poi che altro c'è?
Adesso che da tanto raccontarla non puoi essere saziato
 credi che morirà, le vesti nella fusoliera ardente
 ma non trovi più i suoi piedi scalzi.
 [Può avere udito il tonfo] 32-35

Le curve, i contorni che non sono più capaci di contenere sono quelli della poesia, prima evocata dalla reticenza e dai giochi di vecchio. La figura femminile che tacque una volta per tutte è di certo la stessa di *Persona*, così come, forse, la struttura sintattica di «sempre accesa perfino serena» rimanda alla coppia “in progressione” di male evitato e bene possibile. Figura femminile e poesia coincidono nell’«anomalia desta», il cui movimento in direzione del passato evoca per noi l’orientamento dei fossili. La circolarità delle curve e la chiusura dei contorni ritornano nello specchio, presente in entrambi i testi, ennesimo emblema della poesia e del contegno malinconico del soggetto.²⁴ Con uno spostamento prospettico che sarà da ricondurre al percorso conoscitivo messo in atto nel libro, ciò che nel secondo estratto è l’impossibilità, per l’io, di trovare soddisfazione nel racconto di lei, ritorna nella terza sezione come richiesta, fatta da lei stessa, che la propria storia sia l’oggetto di un racconto più vicino alla verità del vissuto ([*«L’acqua precipitando»* 18-28):

Ho imparato a starmene tranquilla *ma chi*
racconterà la storia di un'altra timidezza
l'attenzione il sangue di pensieri libertini
che solo per me stessa nuttivo?
Ho finto di esser cieca e mi scoppia la testa
 sapendomi infelice addormentata
 sempre uguale – se amo un Altro che è lontano –
 e ho una casa un nome ed ebbi
 padre e madre.
 Ma dimmi, tu per quanto tempo?
 per sempre?»

I lessemi *raccontare e storia*, già comparsi, ritornano con altra pregnanza in quello che sembra essere l’appello di una donna in carne e ossa, col quale essa chiede la reintegrazione memoriale della propria storia reale in un contro-canto

²⁴ [*Deve muoversi il meno possibile*] 3-6 «Tutto quello che vede, un riflesso asportato, / sconfina dai suoi occhi dalla pioggia dai cani: / la mano destra più grossa della testa / si ritrae tra patos ed esperienza»; 30-32 «Così dalla parte sbagliata sempre più stretta la città accesa / si chiude qui in mezzo a sacche di freddo / e tu dalla specchio ritira da ogni congedo quella mano»; [*Può avere udito il tonfo*] 5-7 «Un cerchio di specchi opachi / ancora nella luce a picco unica guida / annuncia come sarà la tua vita abituale». Il primo componimento è, come nota Bonito 1996, 52-53, in larga parte un assemblaggio di frammenti del *Self-Portrait in a Convex Mirror* di John Ashbery, componimento che dà il titolo all’omonima raccolta e che s’ispira alla celebre tela del Parmigianino. Sull’importanza dello specchio nell’iconografia della malinconia ha insistito Starobinski 2006 [1997] in un suo libro di letture baudelairiane.

che recuperi il dinamismo della vita sfuggendo al livellamento imposto dalla poesia (nel testo: finzione, cecità, infelicità, sonno, fissità). Più avanti nel medesimo componimento la figura femminile tornerà a lamentarsi della fissità e del confinamento impostigli dall'io, in un passaggio che combina il tema del discorso con il rovesciamento della vita intrauterina, ora propria di lei rinchiusa nel ventre dell'io-figlio: «e nemmeno qui parliamo in una sola lingua di me viva / perché nel tuo grembo paterno / nessuna benda mi nasconde / obbediente bersaglio dove vivo / separata l'una dall'altra mai guarita / ed illesa tutta condita» (vv. 62-67). L'incompatibilità della poesia con la vita e il tempo appare, più indietro nel libro, anche nel secondo testo della seconda sezione ([*Ne ha pieno il sangue e il cervello*] 3-7):

tutto il percorso lento
una sola digressione ininterrotta
finalmente inspiegata non da spiegarsi
di nomi e rumori pungente²⁵
fatta di anni finalmente, di figli che si persero.

Il presente è per lei il tempo di un'attesa ricompensata, quando un estenuante girare a vuoto giunge finalmente al termine; non perché arrivi a toccare un qualche centro, ma perché finalmente non è più necessario spiegare alcunché e le parole si fanno inutili. La stessa sostanza della digressione non è più verbale o fonica, ma vitale, e consiste nel tempo che è passato e in una serie di tragiche vicende, date per sineddoche nell'immagine dei figli che si persero. Una vita recuperata al tempo, agli anni, la quale evoca per contrasto la non-vita del soggetto che ancora alla fine del libro «più niente ha a che fare / con gli anni» e tutta si esaurisce «correndo intorno a un solo nome» [*Trasformati in parole*] 4-6.

L'incompatibilità di vita e poesia coinvolge però anche l'io, che deve limitarsi a registrarla, oramai consegnato a una difficile doppia fedeltà. Così per esempio nel testo seguente, che la particella avversativa divide esattamente in due distici, uno per ogni polo del conflitto: prima la poesia figurata come alimento vitale e, per una volta, relazione tra lo scrittore e il lettore; poi la vita non del tutto esaurita o repressa, schiacciata all'interno ma ancora capace di pungere; è questa, per inciso, la prima attestazione del motivo vitalistico della gemma che nuovo rilievo assumerà nel *Serraglio*:

Poi dici che ti si nutre il cuore
a ricordarlo forse uno che ti ascolta
ma dentro ti duole la gemma stipata
quasi morta che preme e ributta

²⁵ L'aggettivo «pungente» getta un ponte tra questo testo e l'*explicit* del *Serraglio*: «Stella su stella fino alla stella del mattino / illumina questa nudità che parla / libera e fredda incrostata d'oro / e di sapori densi nel buio *pungente*» (*Stella* 10-13).

Un'ultima rete di corrispondenze stringe tra loro due testi della prima sezione, [*Viene dopo anni di guai*] e [*Tutto comunque è qui*] 1-5, e uno della seconda, [*Forma una seconda nebbia*]:

- Viene dopo anni di guai
vivendo ancora secondo la legge della sua carne.
Si affila il becco nell'aria fredda poi muta colore
dolce e senile nei gesti cancellando
5 l'ultimo atto di resa.
In moto o in quiete *non c'è nebbia*
attorno alla sua immagine
che il dio non invoca dei muri e delle porte.

- Tutto comunque è qui
in queste **pause gonfie e incomplete**
nel clima un poco impaziente
che l'aria attraversa matronale
5 colpendo l'orlo delle rose

- Forma una seconda nebbia*
intonando ancora **potenti**
e nere pause più che sua vera voce
nell'ottusa consonanza al tuo torpore
5 è rotta voce che le ore notturne
sommesse ti consente
ma tanto gravi e scure
che in pieno giorno non s'interrompe il silenzio

I versi 3-5 di [*Viene dopo anni di guai*] mostrano la trasformazione in atto della figura femminile da essere alato a donna reale; il venir meno o la semplice assenza della nebbia che accompagna tale metamorfosi consente di vedere chiaramente l'immagine femminile, alla quale non corrisponde alcuna richiesta di protezione fatta al dio domestico dei muri e delle porte, dunque nessuna angoscia da medicare ricorrendo alla chiusura del sé entro spazi protetti. Il riformarsi della nebbia, ennesima figura della poesia, accompagna non a caso in [*Forma una seconda nebbia*] un'altra figura della poesia, ovvero l'anonima voce che intona ancora una volta, con significativo paradosso, non melodie ma intervalli di silenzio, pause potenti e nere. Al superamento del consueto orizzonte chiuso e luttuoso segue quindi a qualche distanza, nel disordine temporale che caratterizza il "racconto" della raccolta, un nuovo ripiegamento, nemmeno esso però del tutto immune da crepe. La voce che intona i silenzi poetici è rotta e prima implicitamente falsa (per il fatto di sostituire la «vera voce»). Un'analoga criticità ritorna nel giudizio finale: il silenzio della poesia consente al soggetto di superare le ore notturne, riducendo il peso dell'angoscia, a condizione però di estendersi al resto della giornata allontanando la vita. Ulteriori e forse

più evidenti spiragli di luce promanano dall'unica occorrenza precedente delle «pause» poetiche, [*Tutto comunque è qui*], dove il clima è «un poco impaziente» e i silenzi della poesia sono qualificati negativamente come gonfi e incompleti.

3.5 Nuove ipotesi sul macrotesto

È giunto il tempo di ritornare all'ipotesi giudiciana di un assetto poematico o narrativo del macrotesto. I dati raccolti finora suggeriscono di adottare un approccio cauto, per così dire di compromesso: il *Progetto* è un libro la cui strutturazione si situa a metà tra il lirico e il poematico, che ospita al proprio interno coppie o serie testuali narrative ma che non può essere definito narrativo nel suo complesso (certo non come tipologia testuale oggettivabile in una serie di fatti linguistici), per la mancanza di una chiara consequenzialità diegetica e la presenza, al contrario, di alterazioni e ritorni imprevisi²⁶ che fanno venire in mente il disordine temporale programmatico cui Mallarmé voleva riportare la propria *Erodiade* (che tra l'altro ci ricorda di considerare l'azione, mai venuta meno, del metodo onirico):

La scena non illustra che l'idea, non un'azione effettiva, in un connubio (da cui procede il Sogno) vizioso ma sacro, tra il desiderio e il suo compimento, la perpetrazione e il suo ricordo: qui anticipando, là rimemorando, al futuro, al passato, sotto una falsa apparenza di presente.²⁷

²⁶ È sufficiente a tale riguardo considerare un terzetto di testi contigui collocato nella zona finale della prima sezione. In [*Lanciata a fulminarsi nei suoi giorni*] la persona femminile «se ne muore» (v. 2), ma subito dopo nello stesso testo il lettore deve chiedersi se sia lo stesso soggetto o un altro a riformarsi: 3-4 «di nuovo quella neve carne / e colore si è formata». Il successivo [*Non sollevammo il corpo*] dà per avvenuta la morte di lei e inscena la sua sepoltura al passato: 1-3 «Non sollevammo il corpo né gli occhi spalancati / le chiudemmo per renderla alla terra / in un'amara lingua di basso fondale». L'ancora successivo [*Tutto comunque è qui*], col tono risolutivo o conclusivo che ne caratterizza l'attacco, ripassa nuovamente al presente, stavolta identificato con forza nel tempo dell'enunciazione poetica: 2 «in queste pause gonfie e incomplete». Il soggetto femminile è ancora al centro della scena nella seconda strofa, viva e vegeta, turbata dalla «vista di un lombrico / che sporge la testa» (vv. 6-7) e impegnata a fronteggiare un dolore (11 «zoppicando con attenzione»; 13 «forse sapendo di nuovi attacchi di paralisi») che in un punto è qualificato, in modo davvero enigmatico, come quello del parto: 10 «ma tra i lamenti delle doglie».

²⁷ L'affermazione di Mallarmé, proveniente da *Crayonné au Théâtre, Mimique* (a proposito di un'opera di Paul Margueritte), è citata da Luciana Frezza (Frezza 1966, 197) nel suo commento ai frammenti di *Erodiade*. Secondo lo studioso australiano Gardner Davies il piano generale delle *Noces d'Hérodiade* avrebbe inizialmente previsto «un *Prélude*, che sostituiva l'*Ouverture ancienne*; la *Scène* dialogata, in cui viene evocata la personalità dell'eroina; la *Scène intermédiaire*, alla fine della quale Erodiade chiede che le sia portata la testa del Battista; il *Cantique de Saint Jean*, inno intonato dal santo al momento del supplizio; un *Monologue*, che espone "il perché della crisi" e un *Finale*» (Ortesta 1985c, 78-79). Pare però che Mallarmé, non soddisfatto del disegno, avesse maturato l'intenzione di alterare l'ordine cronologico delle parti per «abolire la nozione del tempo» (Frezza 1966, 197).

Nel caso di Ortesta sarà opportuno parlare, più che di primato dell'Idea, di dominio di un'istanza critica e meditativa, metapoetica nel senso più intimo ed esistenziale che tale aggettivo può assumere, la quale subordina gli eventi rappresentati all'inchiesta condotta sul proprio mondo interiore e verbale. Come in parte già detto, diversi elementi fanno resistenza all'ipotesi di un'organizzazione lirica pura, tra cui l'assenza di titoli e di eserghi, indice di una diminuita autonomia del singolo testo, e la maggiore compattezza strutturale dovuta alla ripartizione in tre parti. La collocazione strategica dei testi ripresi dalla *Costanza*, inoltre, aiuta il lettore a percepire lo svilupparsi di una curva semantica lungo il libro: al *Margine* spetta di indicare la continuità con i paesaggi poetici già attraversati, a *Persona* invece di dichiarare le nuove sfide della poesia, a [*Da una corsa per gli orizzonti più chiari*] e [*Resta girata dalla parte opposta*] il compito di renderle evidenti mostrando come il nuovo contesto determini una necessaria risemantizzazione dei vecchi testi (nel primo, l'io è meno distante di prima dalla gente scura e sicura, nel secondo lei si allontana dalla presenza simbolica dell'intenzione luttuosa per avvicinarsi alla figura di una donna in carne e ossa). Un ultimo segnale di una progressione forte del discorso è rinvenibile nella distribuzione dei testi in base alle dimensioni e nell'andamento del discorso diretto, ovvero nella progressiva crescita dei moduli drammatici e correlata emersione di una nuova voce femminile in funzione di controcanto a quella dell'io. Quest'ultimo elemento in particolare, se messo in relazione con la tematizzazione "critica" della poesia, consente di individuare una curva unitaria dei significati dall'inizio alla fine del libro, in una sorta di approfondimento meditativo che scava a partire da alcune ipotesi problematizzanti: perché è necessario scrivere e che cosa rimane fuori dalla poesia? Quale natura hanno le persone convocate sulla scena del testo?

Quanto invece alla presenza di sacche di narratività e continuità testuale vera e propria oltre la singola poesia, possiamo dire qualcosa a partire dai legami linguistici e semantici fra testi contigui. La novità del *Progetto* consiste infatti in questo, che accanto ai soliti legami *statici* consistenti nella perpetuazione di certi elementi semantici (isotopie), ne compaiono di *dinamici*, affidati a una fenomenologia degli attacchi aperti che combina isotopie, connettivi e tempi verbali. La continuazione del discorso può assumere forma dialettica quando affidata a un nesso avversativo associato ad una continuità di tema-soggetto sintattico e/o di significato: per il primo tipo si può citare il transito dell'essere alato da [*Viene dopo anni di guai*] a [*Ma sei perdesse la testa e scoppiando*], dove il *ma* segnala più che un contrasto uno scatto del pensiero che si separa dal resoconto dei fatti per interrogarsi su altri esiti possibili; per il secondo invece [*Puoi vederne le tracce*]-[*Mai però ci sono tracce o forme*], dove la presenza delle tracce di lei è contrapposta all'assenza delle orme di uomini e animali. L'attac-

co può essere aperto più classicamente nel segno della successione temporale, come avviene in [*Poi dici che ti si nutre il cuore*] e [*Poi si pungolava lentamente*] tramite l'impiego del connettivo oppure nella coppia [*Venne nella carne e aspettò bocconi*]-[*Comincia forte adesso e alto*], dove al ritorno delle figure della madre e del padre si aggiunge il transito temporale dal passato remoto al presente, con esplicitazione del tempo trascorso (4-5 «a colpi di rostro padre e madre / si disputavano la sua anima» > 1-2 «[...] adesso / a vent'anni dalla morte del padre»). Una forma ancora diversa di legame progressivo è infine quella che fa ricorso alla ripresa variata dell'*incipit*: «Restare in posa è più forte di lei / fa fatica a pensare che non sarà / così per sempre» > «Fa fatica ma ci resta per sempre»; una più blanda, infine, quella che sfrutta la sola isotopia, come tra l'*explicit* di [*Tutto comunque è qui*] e l'inizio del successivo [*Può avere udito il tonfo*]: 12-13 «si è girata anche lei dalla tua parte / forse sapendo di nuovi attacchi di paralisi» > 1-2 «Può avere udito il tonfo, la gola abbandonarsi, / le gambe bianche che scompaiono».

3.6 «Un altro io un altro tu»: appunti sul problema dello sdoppiamento

Tra i temi che si dipartono da *Persona* spicca per importanza e difficoltà interpretativa quello dello sdoppiamento. Il raddoppio identitario colpisce *in primis* la terza persona femminile, ma non risparmia il soggetto, anch'esso chiamato a rispondere dell'ambiguità di ogni *persona* convocata sulla scena della poesia. Che il tema possieda una dimensione metapoetica è testimoniato dal suo associarsi col motivo della voce, come accade nel breve componimento che dà il titolo al presente paragrafo, tratto dalla prima sezione:

Ma se perdesse la testa e scoppiando
in un oceano di piume a due a due
un altro io un altro tu a dirsi addio
ancora forti ma sempre più inesperti
ritornando all'addio ci sarebbe la voce
nel centro della paura

In quella che sembra essere un'ipotesi di svolgimento alternativo della situazione generale del libro (lui e lei che si stanno allontanando per non ricongiungersi più), l'accesso di lei alla follia e il venir meno degli uccelli (o di lei stessa figurata come un essere alato?) aprono la strada a due incarnazioni alternative del personaggio lirico e della sua controparte femminile, entrambi tesi a un paradossale acquisto di inesperienza. L'abbandono dei ruoli consueti e il movimento verso la spontaneità vitale (l'inesperienza) darebbero luogo a una voce capace di situarsi nel centro esatto della paura, finalmente liberata dalla

necessità di rimanere a distanza di sicurezza dal nucleo traumatico che ne origina il movimento. Non più, quindi, «potenti / e nere pause» ([*Forma una seconda nebbia*] 2-3), non più la consueta «rotta voce che le ore notturne / sommesse ti consente» (vv. 5-6), ovvero la poesia che protegge il soggetto dall'insorgere dei pensieri angosciosi portatori d'insonnia, bensì una «vera voce» (v. 3).

L'enfasi sull'inesperienza, intesa positivamente come apertura vitale (nel *Serraglio* il suo corrispettivo sarà l'inermità),²⁸ si precisa all'inizio della seconda sezione associandosi all'amore e al desiderio in [*Questa furia di amante la lascia*]. Nel testo è rappresentata l'interazione tra due figure femminili: la prima, «pennuta» e «incapace di beffa e di abbandono» (portatrice di una carica luttuosa), nonostante la sua «furia di amante» e il paragone con il «musicista esperto d'amore», è priva di vera conoscenza erotica: la sua furia la lascia a mani vuote, è portatrice di un «inganno» e priva di memoria («smemorata», «con memoria tenuta riversa e in disparte»). L'altra invece, «più antica», conosce davvero le leggi del desiderio e del corpo («sapienza delle inclinazioni amorose / del suo corpo»), ma il suo sapere consiste paradossalmente nel guadagnare l'inesperienza dell'eccesso: «facendosi presto / *inesperta* di ogni sfrenatezza». Il sapere del desiderio coincide dunque con la rinuncia al controllo e alla vigilanza, esattamente l'opposto del congelamento volontario caro al soggetto.²⁹

L'enfasi sull'amore (ma leggeremo ancora: sul desiderio) ritorna in due testi dell'ultima sezione, all'interno di strofe virgolettate che ospitano la voce di una donna in carne in ossa impegnata in un faticoso colloquio con il personaggio maschile: «l'attenzione il sangue di pensieri libertini / che solo per me stessa nuttivo» [*L'acqua precipitando*] 20-21; «ma poi di notte o in una lunga pioggia / sento cose d'amore fino a sposarmi» [*È di nuovo qui*] 26-27. All'io che ostinato nella sua incomprensione le risponde: «non vuoi né provi più l'amore / di cui sai già ogni cosa» [*L'acqua precipitando*] 55-56 – essa replicherà amara che «nemmeno qui parliamo in una sola lingua di me viva» (v. 62). La conoscenza erotica e l'opzione risoluta in favore del proprio desiderio sono gli attributi di un soggetto femminile di tipo nuovo, a tratti più realistico e meno simbolico, che nel *Progetto*

²⁸ [*Queste nutrici*] 12-14 «luna senza viso oh vecchiezza / vuole *indifesa* ascoltare / il crepitio tenue della nostra carne»; [*Misteriosa obbediente è uno stupore*] 1-2 «Misteriosa obbediente è uno stupore / che si spegne *inerme* impurità».

²⁹ Giocato in parte sugli stessi temi è un successivo testo della seconda sezione, [*Le tue tribù di desideri*], che si apre su una contrapposizione tra un tu desiderante e l'io che invece vorrebbe tornare a confinarsi nello spazio domestico (i due si trovano all'aperto, spettatori, con le bestie, di una misteriosa scena di caccia o sacrificio): 1-4 «Le tue tribù di desideri / mi stanno insultando / mentre per me sarebbe meglio / tornare a casa». Il ritorno del desiderio alla fine della poesia, in associazione con una vittima la cui identità rimane sconosciuta (potrebbe anche trattarsi dell'io stesso, dando così luogo a una disposizione chiasmica delle persone tra inizio e fine del testo), tratteggia una struttura circolare: 12-15 «e la vittima avanza / come sempre senza più un desiderio / ma poi ti cancelli e nella linea del sonno / con te la disperdi».

si distacca faticosamente dalla terza persona femminile fantasmatica e luttuosa alla quale il lettore è uso fin dai tempi del *Bagno*. Tale divaricazione in atto tra la *persona ficta* e la persona di carne emerge nel libro, lo abbiamo già visto, tra le maglie del discorso metapoetico sulla voce e sul racconto e poi nelle partiture drammatiche che fanno spazio, sul piano dell'enunciazione, alla vera voce di lei. L'aumento di realismo che investe la figura femminile trova ulteriore sostegno nell'insistenza con cui è tematizzata la debolezza della figura femminile, afflitta da malattia e vecchiaia³⁰. Queste immagini si ricongiungono direttamente al tema dello sdoppiamento in quegli episodi nei quali la persona femminile, altrove qualificata come folle,³¹ appare vittima di una scissione del proprio sé che sembra rimandare all'insorgenza di vere e proprie crisi psicotiche:

Rovinando da una stanza all'altra, si diceva
distratta da un basso continuo
«non discutiamo più – a differenza di te
fedele notte e giorno sobbalzo m'ingarbuglio
intenta solo a incenerirmi³²
sempre sorpresa intirizzendo
se nell'occhio o nell'aria poche piume
vacillano sul nero»

La donna, una cui possibile identificazione con la figura materna è suggerita dal dettaglio musicale del basso continuo (su questo torneremo), impegnata in una deriva rovinosa all'interno di uno spazio chiuso, casa o clinica, si rivolge a una presenza annidata dentro di sé: è quest'altra a essere *costante*, mentre pro-

³⁰ [*Perduta al proprio grembo*] 7 «lenta come un cancro e troppo in alto forse»; [*Deve muoversi il meno possibile*] 19-20 «questo vento cieco / dalle sue terminazioni nervose con nodi sussurrati»; [*Viene dopo anni di guai*] 4 «dolce e senile nei gesti cancellando»; [*Tutto comunque è qui*] 10-14 «ma tra i lamenti delle doglie / zoppicando con attenzione / si è girata anche lei dalla tua parte / forse sapendo di nuovi attacchi di paralisi»; [*Può avere udito il tonfo*] 1 «Può avere udito il tonfo, la gola abbandonarsi»; [*Ne ha pieno il sangue e il cervello*] 9-11 «anche prendere sonno come in quelle notti / quando aveva già l'occhio tutto in ombra / che morso dal gelo a casa la trascina viva»; [*Chi è l'altra che cammina accanto?*] 3 «cascava morta all'età di quarant'anni», 9-10 «come tremava poi quando mangiando a passi corti / non respirava lei che è straniera»; [*I capelli come vecchi nidi*] 1 «I capelli come vecchi nidi»; [*Una dopo l'altra – mi disse*] 3-4 «e con occhi spenti fissata su un bastone / dipinta e spaventata verso me avanzava».

³¹ [*Ma se lei perdesse la testa e scoppiando*] 1 «Ma se lei perdesse la testa e scoppiando»; [*In un cupo abitacolo*] 4 «rossa e perduta dal vento che le soffia nella mente»; [*Chi è l'altra che cammina accanto?*] 6-7 «con cuffioni ricchissimi condotta pazzamente / in vecchiaia»; [*Poi si pungolava lentamente*] «Poi si pungolava lentamente dentro il sogno / tappandosi le orecchie gli occhi / fuori da tutto quello schianto / e sprofondava soltanto nell'occhio appassionato / senza altra lesione continuando / il rimescolio tra sé e il suo lato della notte»; [*Comincia forte adesso e alto*] 3-4 «non più pianoforte né cembalo / di madre delirante»; [*È di nuovo qui*] 21-22 «ma qui ti piace? Lo posso immaginare... / l'asilo è il tuo posto giusto...».

³² «Lanciata a *fulminarsi* nei suoi giorni / spolpata in un cesto se ne muore / di nuovo quella neve carne / e colore si è formata».

prie della donna sono una caotica variabilità e la tendenza all'autodistruzione,³³ ma anche la sorpresa che la coglie quando esseri alati e connotati luttuosamente si manifestano.³⁴

La morte sembra personalizzarsi nel passaggio dalla *Costanza* al *Progetto* e diventare ciò che *la* colpisce. Come tale occorre ovunque nel libro, dandosi in configurazioni tanto realistiche quanto simboliche. A dominare sono però chiaramente queste seconde, e la scomparsa è allora quella dell'essere alato, oppure di un'imbarcazione nella quale sembra essere ripresa, dopo un periodo di latenza, la materna «nave con sigilli» del *Bagno*. Proprio la barca è l'oggetto dell'unica, onirica scena di sepoltura presente in tutto Ortesta ([*Non sollevammo il corpo*]),³⁵ e il tempo successivo alla scomparsa ritorna, con figurazione paradossale, nella contemplazione che l'essere femminile fa *post-mortem* del proprio «respiro finalmente sotterrato» ([*Puoi vederne le tracce*] 3). Tra le risorse tematiche più innovative del *Progetto* rientra invece senz'altro la vita, un motivo che ritorna con insistenza e che ancora riguarda, anche se stavolta non esclusivamente, soprattutto lei. A differenza della sua morte la sua vita pare inserirsi senza eccessive titubanze nella maggiore disponibilità realistica visibile nel terzo libro: una vita reale si affaccia sulla scena e cerca e trova, seppure solo *per fragmenta*, per rapidi affioramenti subito contraddetti, uno spazio per essere enunciata. Essa si associa con l'«ingenuità che cresce dalla sua persona viva» ([*È di nuovo qui*] 86) ed è sottoposta alle oscillazioni che contraddistinguono la verità alternativa a quella dell'io che il soggetto femminile qua e là arriva ad enunciare: 88 «in auge o in disgrazia la sua verità». Insieme con il passaggio temporale, si contrappone alla fissità e all'immobilità che pure appartengono a lei, forse soprattutto per volontà dell'io, e consente la separazione tra due figure altrove coincidenti: la «fredda nutrice [...] bianca in altra specie di bosco» e colei che la accarezza e che ne è invasa nelle proprie «viscere di viva» ([*L'acqua precipitando*] 14-17).

La nuova disponibilità realistica del *Progetto* non si comprende per sé sola,

³³ Una simile opposizione tra costanza e variabilità (direi quella propria del normale decorso esistenziale) ritorna nel passaggio già citato di [*L'acqua precipitando*]: 18-26 «Ho imparato a starmene tranquilla ma chi / racconterà la storia di un'altra timidezza / l'attenzione il sangue di pensieri libertini / che solo per me stessa nuttivo? / Ho finto di esser cieca e mi scoppia la testa / sapendomi infelice addormentata / sempre uguale – se amo un Altro che è lontano – / e ho una casa un nome ed ebbi / padre e madre».

³⁴ Più sfumato è il caso di un testo di poco precedente, [*Bramando il puro latte*], dove l'agitazione connessa alla vista della propria ombra potrebbe riferirsi anch'essa a uno sdoppiamento allucinatorio: «Bramando il puro latte / umida fu agitata / perché chinata aveva visto la più bella / fra tutte la sua ombra».

³⁵ [*Non sollevammo il corpo*] «Non sollevammo il corpo né gli occhi spalancati / le chiudemmo per renderla alla terra / in un'amara lingua di basso fondale. / Restò incagliata la bocca raggrumata di conchiglie / e i piedi di marmo / là dove un brivido ci corse nel sangue / un dio instancabile sapendo che sempre casto / subito vivi ci avrebbe ingoiato».

ma soltanto se messa in relazione con la simbolicità ancora fortissima e pervasiva dei referenti convocati nel libro. La lettura di *Persona* aveva suggerito, in virtù dello spessore etimologico del termine, una possibile duplicità ontologica di entrambe le figure femminili. La collocazione del testo nel *Progetto* sembra avvalorare tale ipotesi, trattandosi dell'*incipit* di una sezione, la terza, nella quella una figura femminile prende ripetutamente la parola tramite inserti di discorso diretto che divengono sempre più lunghi. Ciò accade già nel testo immediatamente successivo, [«contenta che non sia venuto?»], dove il ritorno del verbo *parlare* rende palese la continuità con *Persona* (3 «l'altra parlò di un dolore reale»). È dunque proprio l'altra a parlare, la figura cosiddetta poetica, il fantasma della poesia, ed è lecito ipotizzare che sarà sempre lei a prendere la parola anche nei testi successivi. Ciò che colpisce maggiormente è però la divaricazione interna della figura, nella quale convivono tratti chiaramente simbolici, incompatibili con qualsiasi ritratto realistico di donna, amante o madre, e tratti invece più realistici, relativi soprattutto alla sua inquietudine per il destino che l'io ha voluto imporle e alla presenza di accenni alla vita, al passare del tempo e alle sue vicende biografiche. Le due metà non stanno però sullo stesso piano, i tratti simbolici essendo appannaggio del discorso dell'io, nel quale lei compare oggettivata alla terza persona, mentre i segni dell'inquietudine sono tutti interni alle battute di lei, dando l'impressione, quindi, di uno sfalsamento tra l'autorappresentazione di lei e la rappresentazione che se ne fa il personaggio lirico. Prova ne sia il fatto che la persona femminile manifesta perplessità rispetto al proprio stato di quiete, del quale riconosce a tratti la natura fittizia, artificiale,³⁶ mentre il soggetto, all'opposto, insiste ripetutamente su un'effettiva immobilità di lei.³⁷ Come se ciò non bastasse, la strofa finale di [«contenta che non sia venuto?»] (vv. 32-39) esibisce attraverso la sua trama di iterazioni rovesciate la presa d'atto, da parte di lei stessa, della propria identità duplice e sdoppiata:

«sono io non è la mia anima
a contare i mesi, gli anni, il rifiuto feroce
– celeste banchetto che da te mi svena –

³⁶ [«contenta che non sia venuto?»] 17-20 «ma qui resto / costretta in questa faccia di medusa / gonfia di seme e d'ingordigia / sfinita la tua aurora maledico» > [«L'acqua precipitando»] 4 «dove sto imparando a starmene tranquilla», 18-19 «Ho imparato a starmene tranquilla ma chi / racconterà la storia di un'altra timidezza», 22-24 «Ho finto di esser cieca e mi scoppia la testa / sapendomi infelice addormentata / sempre uguale [...]».

³⁷ [«contenta che non sia venuto?»] 6-7 «dolente in costrizione sconfinata / resta e si ripete»; [«Resta girata dalla parte opposta»]; [«Restare in posa è più forte di lei»] 1-3 «Restare in posa è più forte di lei / fa fatica a pensare che non sarà / così per sempre», 17 «Non si muove se vede la sua luce»; quest'ultimo con calco beckettiano da *Mal vu mal dit*, su cui Bonito 1996, 53. Della stessa natura sono i riferimenti che l'io fa allo stare a letto di lei: [«contenta che non sia venuto?»] 15 «e sul letto baciandomi e parlando»; [«Restare in posa è più forte di lei»] 4-5 «il fondo del suo letto o come / nel fondo del suo letto quelle membra».

*l'anima sono io e sto lottando amaramente
perché non resti a vegliare più sola
la mia mente e questa mente sola
senza maestria tutta si raccoglie
in niente rovinando»³⁸*

3.7 Un soggetto in divenire

La collocazione di fatto incipitaria del *Margine dei fossili* segnala al lettore del *Progetto* che il terzo libro intende prendere le mosse dalle funzioni poetiche e dalla condizione affettiva messe a punto nella *Costanza*; tralasciando le prime, si tratta quindi di ripartire dal congelamento del soggetto, da intendere come latenza o letargo di un io-moscardino, il quale riduce al minimo il proprio dispendio energetico per sopravvivere a un lunghissimo inverno.³⁹ Un'immagine nuova ma funzionalmente affine fa dipendere la sorte del soggetto da una presenza non umana, una divinità della chiusura: «che il dio non invoca dei muri e delle porte» [*Viene dopo anni di guai*] 8; «Una frase astuta ogni volta richiesta / per piacere ai guardiani delle porte» [*Può avere udito il tonfo*] 9; «un dio instancabile sapendo che sempre casto / subito vivi ci avrebbe ingoiato» [*Non sollevammo il corpo*] 7-8. Diversi motivi del *Progetto* vanno tuttavia in un'altra direzione, aprendo lo spazio per un ripensamento della propria condizione pulsionale e relazionale. Si preciserà però subito che si tratta sempre di immagini ambivalenti, la cui comparsa (e dunque affermazione) nel testo si accompagna sempre alla negazione, così da neutralizzarne in parte la portata eversiva. Per restare in ambito animale, al moscardino si sostituisce ora il lombrico, e l'im-

³⁸ Con rimando intertestuale al successivo [*Tutto questo era troppo per lei*] 9-18: «La vidi divisa la vidi crescere insieme / – mente fiera che corre al declino – / sbattendo senza direzione / con cento piedi ma con un bel volto / pronta al suo regno di rettili e di pesci / mancandole le braccia e con mani delittuose / nel tunnel di polpa e di erba / dove in ogni punto si toccava / ad ogni aborto per calmarsi bruciandosi le mani / pronta a ridursi ad anima».

³⁹ Per il sonno, si veda il trattamento ambivalente che ne dà [*Le devo dare cibo e riposo*]: 3-4 «qui dove dormo ancora e imputriscio / cotto da un'aria che mai si è fatta quieta» 8 «eppure da lei mi salvo ancora quando dormo». Per l'immobilità, basti un accenno al testo che segue il *Margine*, [*Deve muoversi il meno possibile*]: 1-2 «Deve muoversi il meno possibile, come restando in posa / senza più segreti riempiendo perfettamente la sua cruna». Proprio questo monostrofico di 34 versi però, con il suo ampio sviluppo insieme narrativo e meditativo, si palesa come correlato formale di una nuova consapevolezza della propria condizione che è anche accresciuta disponibilità al racconto di sé, all'esplicitazione (pur sempre ellittica ma meno ripiegata del solito) del vissuto. La temporalizzazione del vissuto individuale è resa evidente dallo stacco che è dato registrare nel presente rispetto al tempo che lo precede: 11 «lui si tenne sveglio nello stesso clima, ora non più»; 14-15 «ora sorpreso guardando fuori / in questa altra stanza». In più, nonostante l'adozione della terza persona, il soggetto è senza dubbio il personaggio lirico, senza più bisogno degli spostamenti figurati ai quali ci aveva abituati la *Costanza* (il paggio, Narciso, l'anonimo morto nell'incidente stradale, i delitti accaduti sulle strade).

pressione è che non si tratti del verme metapoetico e luttuoso di Lubrano, ma di una creatura che incarna una sorta di vitalità grezza o primigenia, di originaria tensione all'aria e alla luce ([*Tutto comunque è qui*] 7-9):

La sgomenta la vista di un lombrico
che sporge la testa, il tenero sforzo
del sottobosco nell'odore
in vista della luce⁴⁰

Nello stesso testo si menziona, poco sopra, il «*clima un poco impaziente* / che l'aria attraversa matronale / colpendo l'orlo delle rose», il quale richiama un passaggio precedente, dove dell'io si dice che «lui si tenne sveglio *nello stesso clima, ora non più* / nutrito quasi lavato dal buco che ha lasciato / per accostarsi a ciò che fu dimenticato / ora sorpreso guardando fuori / in questa altra stanza» [*Deve muoversi il meno possibile*] 11-14. La scelta dell'inverno sembrerebbe dunque quantomeno messa in dubbio, come conferma la comparsa dei segni primaverili: «ma dentro ti duole la gemma stipata / quasi morta che preme e ributta» [*Poi dici che ti si nutre il cuore*] 3-4; «Venne nella carne e aspettò bocconi / fino allo sgelò – lui uomo non sposato» [*Venne nella carne e aspettò bocconi*] 1-2; «Impudica escrescenza in altra stagione / lo costringe a chinare la testa / nel fermo splendore di questa primavera» [*Comincia forte adesso e alto*] 5-7. Si notino però le qualificazioni e predicazioni negative, che possono intervenire sull'oggetto stesso («quasi morta», «impudica», «nel fermo splendore») oppure segnalarne gli effetti disforici sul soggetto («ti duole», «lo costringe a chinare la testa»). Analoga sorte è riservata al motivo del paesaggio («Sediamo tranquilli in queste stanze / negli occhi un altro paesaggio / una contrazione colorata» [*Sediamo tranquilli in queste stanze*] 1-3; «[...] (non vedo paesaggi / né distese – il suo braccio silenziosamente / e la nuca scivola in alto» [*Mai però ci sono tracce o forme*] 2-4), così come a quello, vicino e connesso agli ultimi due, del guardare fuori attraverso la finestra: «ora sorpreso guardando fuori / in questa altra stanza» > «Su per le scale l'oscurità riprende fin nell'alcova / e la finestra è di scarsa importanza» [*Deve muoversi il meno possibile*] 14-15; 33-34; «Fatto pigro guardando attraverso la finestra / semplicemente di te non ho bisogno / impaziente che la voce temuta / allibita torcendosi tra i rami / insolente torni a sfavillare» [*Fatto pigro guardando*]. La finestra introduce un'apertura nello spazio domestico che altri testi sviluppano in modo più radicale come crollo e disfacimento del luogo chiuso: «Una dopo l'altra – mi disse – o tutte insieme / le case di Troia crollarono» [*Una dopo l'altra – mi disse*] 1-2; «e nell'orto disfatto

⁴⁰ Ma si veda, con consueta contraddizione macrotestuale, come il rapporto tra l'io e i lombrichi possa essere costruito in senso compiutamente luttuoso: «Adesso ti curvi in una maglia di lombrichi – i tuoi veri compagni – / forte di un odio di antica data / che ogni giuntura indurisce e tutte le vertebre» [*Poi l'hai ucciso tenendolo sotto*] 15-17.

va scoprendo / che stormisce la madre velenosa» [*Mai però ci sono ci sono tracce o forme*] 7-8. La casa può essere caratterizzata negativamente come avviene in [*Sediamo tranquilli in queste stanze*], dove sembra venga messa in scena, attraverso il ricorso al soggetto collettivo e la differenziazione tra diversi destini, una sorta di proiezione all'esterno delle diverse disposizioni che si danno battaglia nell'io:

Sediamo tranquilli in queste stanze
negli occhi da un altro paesaggio
una contrazione colorata

e di noi chi è pronto alla fuga
se costretti nel collo nella testa
a badare a noi stessi

uno soltanto parla nel suo sonno
nella maligna casa leggera
dove cade e s'impiglia in un fiato⁴¹

3.8 Le tracce di una biografia

Il terzo libro di Ortesta mette in evidenza la faglia che separa la storia reale delle persone incluse nel discorso poetico da ciò che di esse la poesia ha saputo e potuto contenere entro i propri contorni. La presa di coscienza di una tale sfasatura sembra aprire la possibilità di dare finalmente conto, in modo più esplicito, del vissuto soggettivo (e dietro a esso di quello autoriale). Tuttavia, è bene subito chiarire che, nonostante l'impegno qui profuso per sciogliere alcune ambiguità grazie al supporto offerto dalla conoscenza degli eventi reali e per rintracciare alcune corrispondenze con la vita dell'autore, ciò che davvero interessa è mettere a fuoco non *la*, ma *una* biografia, una tra le molte possibili o una soltanto potenziale, una matrice di possibilità biografiche corrispondente al meccanismo proiettivo generato dall'incontro del lettore col testo poetico. In altre parole, la ricostruzione di una vicenda relazionale e familiare a partire da pochi indizi testuali rende la poesia paradossalmente autonoma proprio laddove essa è più eteronoma: al centro del discorso è sempre il trauma come teatro, dove le parti sono reali ma in una certa misura fungibili, o meglio attivano meccanismi di immedesimazione potenzialmente aperti, e qui si situa il valore etico della poesia

⁴¹ La caduta ritorna dal testo precedente, con una delle frequenti isotopie capaci di assimilare due testi contigui fino a farne una vera e propria coppia: «mentre lei cade / e io cado» [*Una dopo l'altra – mi disse*] 7-8. Più interessante ancora è il fatto che l'ultimo testo della seconda sezione, [*Testa senza forza*], funzioni da glossa metapoetica chiarendo retrospettivamente la radice psichica del tema domestico: 5-8 «imparo questo mondo / in due mondi addormentato / il mio che nel ripetersi / una casa è diventato».

e la non immediata necessità di ricondurre le radici del testo a un aneddoto.⁴²

Dal confronto tra il *Progetto* e i due libri precedenti emerge immediatamente la centralità, sul piano geografico, dello spazio tedesco, che insieme a quello milanese e a quello romano resta l'unico certamente identificabile della poesia ortestiana.⁴³ Nella *Costanza* l'io si chiede se «può vivere in Baviera / la mia pantera profumata»,⁴⁴ incrociando due riferimenti culturali (un'immagine medievale e dantesca mediata da un saggio mallarmeano di Jacqueline Risset) e un elemento autobiografico, ossia la lunga relazione avuta dall'autore con una donna tedesca. Nel *Progetto* il riferimento alla Baviera ritorna, specificandosi in quello alla città di Monaco («Monaco / la città dove oggi si trova»),⁴⁵ per la seconda volta associato a una persona femminile lontana dall'io. Se nella *Costanza* tale distanza era un fatto compiuto, a essere tematizzato nel *Progetto* è invece il processo dell'allontanamento: «Gli risparmiò la vita ma subito dopo partì»; «Si tolse di casa, e poi che altro c'è?».⁴⁶ L'io e la sua casa sono abbandonati per recarsi altrove (il che farebbe pensare senza troppi sforzi a una rottura amorosa). Non compatibile con tale geografia sentimentale è il riferimento, presente nel *Bagno*, alla città di Brema: «Le guglie posate sulla bocca il bell'uccello / le unghie sfrega bianche al dolce padre / che a Brema svenne in alto sulla torre / dove erano bambini tra il colonnato».⁴⁷ Si tratta con ogni probabilità di una memoria infantile con annessi elementi traumatici (lo svenimento e gli elementi figurati in bilico tra violenza e sessualità che lo precedono ai vv. 1-2) nella quale è centrale l'immagine paterna, non collegabile però al nome di Diego. Lo stesso padre ritorna in un contesto ben altrimenti trasparente nel *Progetto*, dove è detto «morto da vent'anni»,⁴⁸ secondo un'indicazione temporale coerente con il decesso improvviso del padre dell'autore, avvenuto nel 1964. È questo uno dei rarissimi punti in cui il tema del lutto familiare emerge esplicitamente e l'io lirico e l'io empirico autoriale giungono a toccarsi.

L'enfasi sugli anni e sull'età è un tratto tipico del *Progetto* che interessa in un caso la solita figura femminile non identificabile, della quale si racconta che

⁴² Su questo aspetto insiste anche Giudici 1989.

⁴³ Lo spazio milanese si affida nella *Costanza* alla sicurezza del toponimo (il «parco Forlanini tutto avvelenato» di [*le province, le torri*]) per ritornare nel *Serraglio* attraverso la menzione della «darsena» (quella di Porta Ticinese dove termina il Naviglio Grande); nello stesso *Serraglio* è nominato esplicitamente il «caldo cielo di Roma». Ricordiamo che Ortesta ha vissuto a Roma negli anni universitari per tornarvi dopo il pensionamento, inframmezzando a questi due soggiorni romani una lunga permanenza a Milano (1977-2000).

⁴⁴ [*può vivere in Baviera*] 1-2.

⁴⁵ [*Deve muoversi il meno possibile*] 16-17.

⁴⁶ [*Deve muoversi il meno possibile*] 16; [*Può avere udito il tonfo*] 32.

⁴⁷ *Racconto di Diego* V 1-4.

⁴⁸ [*Comincia forte adesso e alto*] 2.

«cascava morta all'età di quarantanni». ⁴⁹ Ciò che certamente ritorna in diversi punti del libro è la tematizzazione della sua malattia mentale, ⁵⁰ di cui troviamo un assaggio nello stesso testo: «con cussioni ricchissimi condotta pazzamente / in vecchiaia». ⁵¹ In tale motivo si sedimenta e trasfigura il fortissimo impatto, sull'autore, della relazione sentimentale risalente agli anni universitari con una ragazza che ha poi subito un forzato ricovero in una struttura psichiatrica, ⁵² ma come per la morte e il lutto, ciò che conta, più che l'esatta delimitazione delle persone coinvolte, è l'evento in sé, la sua qualità esplosiva che ne fa un'urgenza nella mente del poeta. Ecco allora venirci incontro una possibile scena di delirio ([*Rovinando da una stanza all'altra*]) ⁵³ In un caso soltanto troviamo un preciso riferimento all'identità della malata: «Comincia forte adesso e alto / a vent'anni dalla morte del padre / non più pianoforte né cembalo / di madre delirante». Ferma restando l'impossibilità di sapere che cosa effettivamente cominci forte a alto (forse un suono o canto diverso da quelli emessi in precedenza), il contesto consente di interpretare autobiograficamente le espressioni deliranti della madre, che possono forse essere fatte risalire al periodo della malattia precedente la morte, durante il quale il figlio assistette la madre per alcuni mesi.

Un simile sconfinamento nella biografia autoriale è autorizzato anche dalla presenza di un secondo attributo della madre: il suo suonare clavicembalo e pianoforte; sappiamo infatti che la madre aveva studiato al conservatorio e poi insegnato musica. È questo un caso in cui un riferimento esplicito contenuto nel *Progetto* consente di caricare biograficamente un complesso tematico già ben attestato fin dai tempi di *La passione della biografia*, dove il lessico musicale e specialmente quello pianistico costituiva una delle presenze più cospicue. L'indiscutibile centralità della presenza materna nel *Bagno degli occhi* – che l'autore segnalava tramite la dedica d'apertura «*per mia madre*» – trova qui un'ulteriore conferma, senza nulla togliere alla trasfigurazione simbolica che del dato biografico effettua la poesia. A uscirne confermata è anche la capacità del *Progetto*

⁴⁹ [*Chi è l'altra che cammina accanto?*] 3. Più avanti nello stesso testo si dice di «lei che è straniera» (v. 10) facendo balenare la possibilità di un'identificazione con la persona femminile protagonista dell'autoesilio tedesco di [*Deve muoversi il meno possibile*] e [*Può avere udito il tonfo*].

⁵⁰ [*Ne ha pieno il sangue e il cervello*] 9-11 «anche prendere sonno come in quelle notti / quando aveva già l'occhio tutto in ombra / che morso dal gelo a casa la trascina viva»; [*Poi si pungolava lentamente*] «Poi si pungolava lentamente dentro il sogno / tappandosi le orecchie gli occhi / fuori da tutto quello schianto / e sprofondava soltanto nell'occhio appassionato / senza altra lesione continuando / il rimescolio tra sé e il suo lato della notte»; [*Una dopo l'altra – mi disse*] 3-4 «e con occhi spenti fissata su un bastone / dipinta e spaventata verso me avanzava»; [*Alle quattro si gela*] 18 «con occhi infiammati»; 22-23 «dentro alte mura aprendo serrando / bandita e sepolta le vuote pupille allunate».

⁵¹ [*Chi è l'altra che cammina accanto?*] 6-7.

⁵² [*È di nuovo qui*] 21-24: «ma qui ti piace? lo posso immaginare... / l'asilo è il tuo posto giusto» / «ci sono api in questo muro / disfatto e rifatto nella desolazione».

⁵³ Cfr. *supra* p. 131.

di affiancare al registro simbolico consueto un registro più realistico, persino crudo, capace di toccare più direttamente, seppure solo per rapidi accenni, i nodi dolorosi. Ne fa fede il breve componimento che precede l'ultimo citato: «Venne nella carne e aspettò bocconi / fino allo sgelo – lui uomo non sposato – / mentre più in alto o dalla parte opposta / a colpi di rostro padre e madre / si disputavano la sua anima». Come è facile notare, l'insieme dei non pochi elementi simbolici (il movimento e l'attesa di lui, il passaggio stagionale dall'inverno alla primavera, l'ambigua indicazione spaziale, la trasformazione dei genitori in uccelli rapaci) non oscura ma anzi aumenta l'evidenza del dettaglio brutalmente realistico dell'«uomo non sposato» così come il rapporto che tale condizione intrattiene, edipicamente, col conflitto genitoriale. Al di là della corrispondenza con la biografia autoriale, la menzione del celibato conta in quanto scelta fino a questo momento assente di enunciare il dato biografico concreto in luogo di un'immagine mentale.

4. Serraglio primaverile

4.1 La legge dell'ossimoro

Dieci anni sono trascorsi da *Nel progetto di un freddo perenne*, ed è evidente fin dal titolo del nuovo libro, il quarto, che un altro pezzo di strada è stato percorso: *Serraglio primaverile*.¹ Il serraglio è pur sempre uno spazio chiuso, recintato, ma esterno e mobile, e può alludere a una grande ed esotica varietà animale. Palese invece è lo scarto tra il freddo invernale e la primavera, ma si faccia attenzione a istituire una semplice contrapposizione, volendo a tutti i costi vedere nella nuova raccolta il troppo a lungo atteso trionfo delle forze della vita nascente. A trattenerci dovrebbe però bastare la qualità ossimorica del titolo, indicativa di un conflitto aperto tra opposte tensioni, e a ciò possiamo aggiungere, anticipando qualcosa che avremo modo di sviluppare nel seguito, che la primavera non è mai o quasi mai colta nei momenti del rigoglio e della fioritura. Idealmente fissata nella sua fase iniziale, fredda e immobile come l'inverno che l'ha preceduta e ancora la determina,² essa è piuttosto una latenza, un'attesa vitale, una potenzialità la cui realizzazione è spostata nel futuro. Una simile configurazione semantica, nella quale uno dei due termini in conflitto appare come depotenziato e vincolato al suo opposto, è coerente in sommo grado con la condizione del soggetto posta al centro del libro: in esso si combattono la necessità psichica di rimanere immobile entro i confini dello spazio chiuso che egli stesso, tramite il proprio lavoro poetico e mentale, ha edificato lungo un passato che arriva fino al presente, e, dall'altra parte, un'irrequietezza dolorosa, un'insoddisfazione pulsante e pervasiva di fronte a tale vita pietrificata. La distanza del soggetto da sé stesso si fa quasi incolmabile e lo conduce a continuare quell'inchiesta metapoetica, che è in fondo una verifica e critica serrata della propria poesia, intrapresa nel *Progetto*. Ora che la coscienza dolorosa dei limiti insiti nella propria condizione si congiunge all'estrema vicinanza della morte, che preme su un soggetto ormai senile, l'auspicio è che la poesia possa scomparire assieme al suo latore. La coscienza critica del proprio stato convive però con la consapevolezza che tale stato, e il ricorso al lenimento poetico che lo caratterizza, non può davvero essere abbandonato, tutt'al più criticato dall'interno. La vita tanto attesa e temuta, la vita pienamente assunta che fa a meno della poesia, coinciderà *in extremis* con la propria morte. Il desiderio di una doppia fine (della poesia e della vita) è espresso con gioia e timore, ma anche espresso e

¹ Ortesta 1999a.

² Così, per la prima volta, già nel *Progetto*: «Impudica escrescenza in altra stagione / lo costringe a chinare la testa / nel fermo splendore di questa primavera» [*Comincia forte adesso e alto*] 5-7.

negato al tempo stesso, secondo il doppio legame così tipico della mente poetica ortestiana e ormai divenuto onnipervasivo. Ed esso si manifesta nel modo più evidente nel fatto che solo la poesia può essere il luogo deputato alla verifica dei suoi stessi limiti e delle sue condizioni di possibilità. Il percorso intrapreso dall'io necessita però di tutto il sostegno possibile, e lo trova in una serie di presenze letterarie (Kafka, Bertolucci, Baudelaire, Lubrano, Hopkins, Giudici), veri e propri compagni di strada le cui parole sono riprese e interrogate perché forniscano risposte ai propri quesiti.

4.2 Diramazioni tematiche e formali

Affronteremo in dettaglio la prima e la sesta sezione del libro, ma possiamo qui introdurre alcune di quelle che più che innovazioni sono ulteriori diramazioni del corpo della poesia ortestiana.³ Come già anticipato, il *Serraglio* si caratterizza per la presenza di una peculiare visione dall'alto del proprio mondo poetico, che di questo coglie le linee essenziali, le funzioni primarie e le radici profonde: il mondo chiuso e notturno, il «volo inquieto della vita assente»⁴ è ricondotto alla sua essenza di morte simulata o «mai vita perfetta»,⁵ riportato alla sua funzione rituale e al suo legame originario con l'interruzione traumatica del godimento materno,⁶ e si sprecano le definizioni del proprio fare poetico: un «sanguinoso epistolario»,⁷ oppure l'azione di «un passero [che] gorgoglia vuote perle / e di parole non rivela dolcezza»,⁸ o ancora il gesto di un vecchio che «Già assente prima di morire / annoda tacite congiure / fumo sottile senza fiamma».⁹ Una simile operazione di bilancio e sintesi critica si accompagna alla collocazione di tale mondo nel passato, secondo una vocazione retrospettiva.¹⁰

³ L'espressione è rubata allo stesso Ortesta, che con essa designa l'autoantologia coeva *Una piega meraviglia*: «a cui non posso dare se non il nome di un'ulteriore diramazione, docile piega nel lavoro che ho svolto nel corso di vent'anni» (Ortesta 1999c, 57).

⁴ [*Misteriosa obbediente è uno stupore*] 5.

⁵ [*Dolce spaventosa voce*] 4.

⁶ «Finiti i baci che mai restò dell'anima? / Un regno in una cella / guardando i due vulcani dell'infanzia» [*Finiti i baci che mai restò dell'anima?*] 1-3.

⁷ [*Brevi lettere chiari pensieri*] 2.

⁸ [*Di numerosi albori stringersi al cuore*] 10-11.

⁹ Ivi, 31-33. E si noti, in questo estratto e nel precedente, il paradosso tipicamente ortestiano di una parola che è silenzio, capace di riportarci indietro alle pause «potenti / e nere» ([*Forma una seconda nebbia*] 2-3), oppure «gonfie e incomplete» ([*Tutto comunque è qui*] 2), del *Progetto*.

¹⁰ [*Poteva in un lungo rito la neve cadere*]: «Poteva in un lungo rito la neve cadere / giusta ferita / non più scandita da esperienza reale. / Poteva la mente esitare» ecc., dove il parallelismo incardinato sulla ripetizione del verbo all'imperfetto apre implicitamente lo spazio per una negazione, al presente, di quella possibilità (per una lettura più approfondita vedi *infra*, p. 227). Ma ancora poche pagine dopo: «Durante l'inverno la felicità / fu vedere come / dall'orlo del cielo / bestie cadevano alate / quanto spazio ancora quanti anni / in quella mente aspettavano / gli umori

Tuttavia, a causa del doppio legame in cui il soggetto si ritrova imprigionato, il presente non è soltanto il momento del distacco dalle vecchie disposizioni – come d'altronde in parte testimonia l'uso di locuzioni temporali e altri segni della discontinuità e della frattura – ma un tempo ambivalente nel quale molto del passato ancora consiste.¹¹

Si punti però ora lo sguardo su quanto di dirompente e dinamico trova posto nel discorso del *Serraglio*: lo spazio chiuso della casa e quelli affini appaiono spesso assediati e distrutti dalla furia degli elementi naturali,¹² e in particolare da una combinazione di vento e fuoco – ma vi è altrove «un fuoco lento senz'ombra»,¹³ oppure un fumo senza fiamma, che invece rappresenta il male controllato della poesia. La potenza distruttiva della natura simboleggia nel testo la protesta della morte reale contro la simulazione luttuosa. La morte reale, nel suo congiungimento paradossale con la vita, si presenta come tensione all'auto-superamento, quasi che la vita biologica e quella poetica del soggetto trovassero il proprio adempimento, rispettivamente, nell'immobilità e nel silenzio. Il suo incombere sul soggetto fa della morte la soglia di un futuro prossimo e l'oggetto di una peculiare speranza della fine, come sembra affermare la prima strofa dell'*explicit* (*Stella* 1-9):

Giusta e desiderata invecchiando
 altra speranza non c'è
 se non proprio questa che muore
 e viene sepolta
 nel battito minaccioso del cuore
 nel flusso mutevole del sangue
 nel riverbero dell'improvvisa inclinazione
 dello spazio che annega tranquillamente
 senza badare alla terra e alle sue forme.

Nel *Serraglio* fa il suo ritorno la costellazione familiare, con il consueto supporto delle figure greche (qui Zefiro e Anchise)¹⁴ e la relativa novità delle sorelle,

dell'ultima neve / febbrile umiliata / nel nido del cucù» [*Durante l'inverno la felicità*].

¹¹ [*Filtra il chiarore*]: «Filtra il chiarore / dalle finestre spettri televisori / al nostro passare su questa piana / dove l'uragano imperversa / ma restano – badate bene – / neve e giardini assorti / come se fossero in lontananza».

¹² [*Sopra un palo dello stecato*]: «Sopra un palo dello stecato / in attesa di cibo a mezz'aria / impudente il becco rossarancio / non vede la tempesta avanzare / rotti sono gli argini e i flutti / invadono una landa abitata / dai lupi nella notte bianca». Questo come il testo citato nella nota precedente sono esemplari in virtù della presenza di una struttura bipartita che ordina ed enfatizza il combattimento tra «vecchio» e «nuovo» (sulla bipartizione testuale si veda *infra*, pp. 228-29).

¹³ [*Una raffinatezza un fuoco lento senz'ombra*] 1.

¹⁴ [*Finiti i baci che mai restò dell'anima?*] 16-17: «neppure una storia antica / del dolce Zefiro si può raccontare»; [*Dolce spaventosa voce*] 8-9: «docile Anchise che gli occhi / non volgi a un colore di fiamma».

talora gemelle,¹⁵ un motivo già comparso nel *Progetto*,¹⁶ egualmente suscettibile di rinviare a entità biografiche oppure, sulla scorta del libro precedente, allo sdoppiamento di lei nelle due persone taciturna e loquace, reale e poetica. Dalla parte del nuovo si collocano invece quei testi sbilanciati in direzione realistica, nei quali è forte l'impressione di poter cogliere frammenti di un vissuto individuale e l'io lirico riduce la propria distanza dall'io empirico dell'autore.¹⁷ Tra i segni di un generale incremento realistico è possibile poi annoverare la diversificazione in specie di alcuni generi ben attestati come l'uccello: non più dunque soltanto la menzione indeterminata, di norma associata alle creature simboliche il cui volo attraversa la mente, ma accanto a essa l'accurata nominazione degli uccelli reali: colomba, allodola, usignolo, cucù, finanche il raro (e infatti subito chiaro in nota) smeriglio.¹⁸ Molto simile il caso del campo cromatico, che finalmente registra l'ingresso delle tinte miste (biancoazzurro, verdeturchese, rossarancio)¹⁹ accanto all'azzurro, al verde, al rosso e agli onnipresenti bianco e nero. Si tratti o meno di un influsso diretto di Bertolucci,²⁰ è certo che un simile mutamento segnala l'inedita presenza della luce reale, «l'azzurro intravisto da una finestra» (*La festa nera* 55), dando seguito concreto alla generica «contrazione colorata» che già balenava nel *Progetto*. Il conflitto generalizzato proprio del *Serraglio* si avvantaggia, per esprimersi, di strutture sintattiche e testuali messe a punto da tempo e che risultano qui potenziate, dalla bipartizione metrica e

¹⁵ [*Verso dove lo sai*], [*Al cantare del gallo uccello dell'aurora*].

¹⁶ Cfr. [*«contenta che non sia venuto?»*] 23-27, dove però la relazione di parentela coinvolge una figura femminile e l'io stesso.

¹⁷ [*Il sudiciume i precisi colpi di pettine*]; *Recitativo* (in particolare il finale: 29-30 «nebbia in cima a scalinate / nel caldo cielo di Roma»); [*Giornata di fine ottobre*]; [*Una carne assorta intima a se stessa*].

¹⁸ Esempiare risulta il contrasto tra la seconda sezione, *Una piega meraviglia*, dove sono frequenti ma generiche le immagini del volo e degli uccelli (in particolare cfr. [*Fiele e bruciore ancora*], [*Spaventati testimoni*], [*Gemelli tutti i suoi pensieri*], [*Ombra fredda come dicembre – forzarla*]), e la terza, *Perfetta non pensata forma umana*, dove compaiono il «gallo uccello dell'aurora» (esplicitamente contrapposto agli «uccelli notturni», [*Al cantare del gallo uccello dell'aurora*] 1-6), l'allodola e lo smeriglio (detto «piccolo falco aggressivo», in [*Per chi si allarma per che cosa?*] 2-3), la colomba ([*Le labbra inondarono il cuscino*] 5), il passero ([*Di numerosi albori stringersi al cuore*] 10), il merlo e l'usignolo ([*Così, lentamente, sei volte l'anno*] 4-5). Da segnalare che il termine smeriglio occorre nelle traduzioni mallarmeane (al v. 12 di *Ventaglio*) nel suo significato più usuale, di ambito minerale.

¹⁹ *Dalla parte del letto* 20: «da una tenda biancoazzurra tu»; contiguo al precedente, [*Ognuno sa cosa è meglio per sé*] 2-4: «Qui viviamo senza più meravigliarci / anche se a volte un verdeturchese / raddoppia il battito del cuore»; [*Sopra un palo dello steccato*] 3: «impudente il becco rossarancio».

²⁰ Vengono alla mente un verso della *Camera da letto* (XXIII 295 «l'acqua bianco-verde dal rosso delle trote») e certi punti di *Viaggio d'inverno*: «rifugio di quaglie interrogantisi nel grigioazzurro // zinco dell'alba» (*I mesi* 12-13); «un'intenta pazienza ma i miei occhi distratti / seguivano le planate rapinose degli uccelli plumbeoargentei» (*I gabbiani* 5-6). Vedremo come Bertolucci sia il più importante tra gli ospiti letterari del *Serraglio*, Ortesta vincolando alla *Camera da letto* l'intera raccolta e in particolare la sesta sezione (cfr. *infra*, pp. 169-80).

sintattica all'insistenza sui nessi avversativi alla ripartizione semantica in campi antitetici. Qualcosa di simile si può dire forse anche degli "scoppi" esclamativi e interrogativi, qui direttamente da collegare al generale aumento di *pathos* che caratterizza la voce poetica: «[...] Che sparisca!»;²¹ «E a lui chi parla? / a lui chi parla così? / ma come si chiama questa voce? / quale il suo nome? / è a lui che parla?»;²² «[...] oh quietissima / luna senza viso oh vecchiezza / vuole indifesa ascoltare»;²³ «Ma che ora che notte è questa?».²⁴

Quanto alle scelte formali visibili nel *Serraglio*, l'impressione è quella di assistere a una polarizzazione. È possibile notare un lieve aumento di sostenutezza lessicale e sintattico-ritmica (quest'ultima localizzata in pochi ma significativi campioni),²⁵ forse da connettere per contrasto all'umiliazione patita dal poeta-albatros,²⁶ mentre dall'altra parte sono visibili strappi e sospensioni del discorso che testimoniano la natura ancora imperfetta del controllo razionale.²⁷ Entrambe tali possibilità di svolgimento si innestano su una generale predilezione per la *brevitas*, l'autore giocando di preferenza le proprie carte su piccoli blocchi molto coesi; non fanno eccezione i pochi testi lunghi, come *La festa nera* (quindici strofe pentastiche) e altri composti di brevi sezioni monostrofiche numerate,²⁸ che quindi si distaccano dalle lunghe colate metrico-sintattiche dei monologhi e dialoghi caratteristici del *Progetto*. La rastremazione del *Serraglio*, probabile indice di stile tardo da connettere all'aumentato realismo esperienziale e alla tensione autocritica che innerva il libro, rafforza e privilegia una tendenza al monostrofico breve presente fin dai tempi del *Bagno degli occhi*, la quale giungerà ad esiti di ancora maggiore secchezza e perentorietà negli inediti del 2006 (*La passione della biografia*).

²¹ [*Di numerosi albori stringersi al cuore*] 28.

²² *La festa nera* 21-25.

²³ [*Queste nutrici*] 11-13.

²⁴ [*Ma che ora che notte è questa?*] 1.

²⁵ [*Scendiamo per gradi confusamente*]: «Scendiamo per gradi confusamente / dolcemente a un albore scendiamo / al non-cuore. E di chi / lo squasso le invase sponde e i trilli / devastati e i cespugli opache stille?» (per la cui lettura stilistica si rinvia *infra*, pp. 200-01); [*Querula una trama di foglie*]: «Querula una trama di foglie / con unghie t'incanta / e un piumaggio di lacrime mai piante / si gela e un po' trema e si turba / dolcissimo lampo il tuo tepore»; [*Come declina la feroce volontà*]: «Come declina la feroce volontà / da cuore a mente / tra serpi e fuochi fatui / un imbroglio già nasce / lotta defunta di larve nutrita / e per indizi arde / e si arrovela, la bugiarda».

²⁶ L'allusione baudelairiana è contenuta in un testo della prima sezione, [*Oggi ha un nome diverso*], e sarà affrontata *infra*, pp. 328-29.

²⁷ Mi riferisco in particolare a testi come [*Paura di bussare a certe porte e non trovare*] – nel quale è reperibile un aggettivo sospeso, sintatticamente irrelato (su cui cfr. *infra*, p. 217) – o [*A un figlio più forte il più bello dei figli*], il cui nucleo predicativo è lasciato fuori dal testo, confinato nel silenzio, mentre ai puntini sospensivi è affidato il compito di segnalare la lacuna.

²⁸ Si vedano *Recitativo* e [*Finiti i baci che mai restò dell'anima?*].

4.3 L'organizzazione del libro: progressione e oscillazione

L'organizzazione interna del *Serraglio* ricorda quella della *Costanza*, in sette sezioni,²⁹ con il sintagma del titolo che ritorna verso la fine del libro tanto come titolo di una sezione (qui la sesta e non la settima) quanto come segmento di un testo poetico (qui l'ultimo della sesta). Una struttura idealmente circolare, fondata su un'insistenza semantica che il macrotesto offre al lettore come conferma di una verità acquisita. Le sezioni non disegnano un percorso lineare; tuttavia sono rintracciabili progressioni parziali accanto a un significativo movimento di contrasto che unisce le soglie d'entrata e d'uscita. L'itinerario del libro conduce dalla profondità ctonia del bosco (*Nella sfera del bosco*) alla speculare profondità astrale di una *Stella* e sembra procedere da uno scenario di quiete («e al centro del campo azzurro la pioggia roteando / fa notte estiva, quiete e calma», [*L'ombra di un mondo esterno*] 8-9) alla sua consapevole e finalmente raggiunta negazione, attraverso l'abbandonarsi del soggetto al corpo che muore: «nel battito minaccioso del cuore / nel flusso mutevole del sangue / nel riverbero dell'improvvisa inclinazione» (*Stella* 5-7). Tuttavia, una quota di circolarità è garantita dal ritorno delle «costellazioni luminose e fredde» ([*L'ombra di un mondo esterno*] 5): «Stella su stella fino alla stella del mattino / illumina questa nudità che parla / libera e fredda incrostata d'oro» (*Stella* 1-3).

Ciò che meglio definisce la struttura profonda del *Serraglio* è l'ipotesi di un movimento non tanto falso, quanto insieme effettivo e bloccato: da un lato progressione, dall'altro oscillazione, in una duplicità senza scampo. È indubbio che all'interno tanto della prima quanto della sesta sezione assistiamo a una progressione verso l'esterno e la luce e che un simile percorso è anche quello del libro nel suo complesso, che non senza significato colloca l'incontro con la *Camera da letto* di Bertolucci (quasi) al termine del viaggio. Qualcosa di simile si può dire anche della curva unitaria che congiunge la seconda alla sesta sezione: se *Una piega meraviglia* (II) è senza dubbio il regno incontrastato del simbolico (come testimonia l'intreccio delle isotopie dell'albero e degli uccelli), *Perfetta non pensata forma umana* (III) sembra provare faticosamente a fare spazio alle figure reali e contingenti alluse nel titolo, anche se la continuità con il passato freddo e mentale non appare spezzata; al testo isolato *La festa nera* (IV) spetta di introdurre una voce nuova, che dal freddo proviene ma impone all'io un acquisto di coraggio e vitalità che si riflette insieme nella sua scrittura e nel suo predisporre alla morte; in conseguenza di tale spostamento, *Piccola immagine* (V) sembra porsi come un tentativo di ridimensionare il proprio immaginario dolente. Altri segnali macrotestuali s'incaricano di fermare il moto o di piegarlo

²⁹ *Nella sfera del bosco* (18 testi); *Una piega meraviglia* (19); *Perfetta non pensata forma umana* (11); *La festa nera* (1); *Piccola immagine* (23); *Serraglio primaverile* (21); *Stella* (1).

in senso circolare: come già visto, l'inizio e la fine, oltre a differire, si richiamano per somiglianza; i testi conclusivi della prima e della sesta sezione richiudono lo spazio di rinnovamento faticosamente aperto dai precedenti;³⁰ e in generale ciò che appariva passato si ripropone a pochi testi di distanza come attuale.

4.4 Presenze letterarie

Il *Serraglio* è un libro fitto di presenze letterarie e private, in un intreccio solo in minima parte dichiarato di biografia e scrittura che livella su un unico piano relazionale citazioni, riscritture esplicite e implicite, dediche a poeti e a persone private (a G., a F., per Elena), presenze letterarie antiche come Zefiro e Anchise e presenze culturali ma dolorosamente concrete, convocate improvvisamente sulla scena del testo, com'è il caso del soprano ottocentesco Giulia Grisi, vero e proprio *hapax* referenziale per la presenza di nome e cognome.³¹ Come accennavo, gli interrogativi alla base del *Serraglio* rendono più che mai necessario l'aiuto degli altri. Soprattutto scrittori e poeti sono chiamati a sostenere lo sforzo autocritico del soggetto che, con significativo paradosso, si affida ad altre voci di poeti per tentare, in poesia, una messa tra parentesi del proprio percorso poetico. Possiamo distinguere, direi, tre tipologie di relazione tra la parola ortestiana e quella altrui: a) la citazione esplicita, che concerne in modi diversi le posizioni forti di inizio e fine di libro; b) l'allusione, che ritroviamo all'interno di singole poesie; c) a metà strada tra le due, la dedica, alla quale può accompagnarsi la riscrittura implicita di sezioni del testo altrui. Si formula qui la tesi generale che agli altri non spetti, banalmente, una funzione di rinforzo o di supplemento rispetto a questioni già chiaramente delineate in proprio, ma un ruolo forte di apripista e guida che invita a percorrere sentieri non battuti, o a cui spetta di esprimere in forma icastica i nuclei portanti della costruzione in atto, in una dinamica che unisce bisogno di protezione, rispecchiamento soggettivo e messa in questione del proprio dire.

Il punto d'attacco del *Serraglio* è un breve e fulminante aforisma kafkiano: «Da un certo punto in poi non c'è più ritorno, quel punto dev'essere raggiunto». Il frammento è tratto da una serie di analoghi pezzi brevi e brevissimi che Kafka

³⁰ Si vedano, rispettivamente, le letture di [*Con la testa rivolta un cane*] e [*La riconosce*] a p. 166 e quella di [*Piangono, sono fatte così...*] a p. 177.

³¹ [*Quasi un fiato*] «Quasi un fiato / in questo regno pellegrina / muta sorella cadeva all'improvviso. / Figura forse da sottili / e rosse incrinature rivelata / non smette intanto di cantare / tra i lunghi suoni di una scena / Giulia Grisi quando entra / nella vasca da bagno». Di Giulia Grisi (1811-1869), sepolta al Père Lachaise, sarà da ricordare la morte tragica e avventurosa: in viaggio per San Pietroburgo, è vittima di un incidente ferroviario e costretta a raggiungere a piedi Berlino, ammalandosi gravemente per il freddo e lo choc. Non è un caso che tanto le tre dediche private quanto la menzione di Giulia Grisi occorranza nella terza sezione, *Perfetta non pensata forma umana*, dove anche i nomi degli uccelli fanno la loro comparsa, in un faticoso movimento di separazione dalla seconda sezione e dalla sua pesante cappa simbolica.

scrisse, iniziando poi a ordinarli in vista della pubblicazione, ospite della sorella nel villaggio di Zürau, nella campagna boema, dove si era ritirato in seguito all'emottisi che gli aveva rivelato, inequivocabilmente, il proprio destino di tisico.³² Lo spazio in cui si colloca tale scrittura aforistica, in bilico tra la secca asserzione di ambito morale o gnoseologico e la fulminante allegoria spesso animale, è dunque lo spazio aperto dalla consapevolezza della propria morte imminente. Oltre al fatto che tale orizzonte è già in sé pertinente rispetto al quadro generale del *Serraglio* (per dirla con le parole dello stesso Ortesta, si tratta di situarsi «nello spazio accerchiato / dalla frontiera fulminante»),³³ l'aforisma scelto indica in modo ancora più preciso l'esistenza di un punto finale, di una conclusione inevitabile che però è anche l'oggetto di una ferma tensione morale. Che si tratti, anche per Ortesta, di assumere con piena coscienza il proprio morire (forse ancora nel senso heideggeriano di una scelta, dell'essere-per-la-morte come possibilità di esistenza) e di dare alla scrittura un voltaggio adeguato a ciò che si situa entro quei particolari confini, non c'è dubbio. E si potrà forse aggiungere che il punto oltre il quale non è possibile procedere è, oltre che la morte, la fine della scrittura, che in parte con la morte coincide, in parte invece è frutto di un'interrogazione radicale sul proprio fare poetico, sui suoi limiti e le sue condizioni di possibilità.

Se restiamo nel campo della menzione esplicita in posizione di forte rilievo macrotestuale, al nome di Kafka dobbiamo affiancare quello di Bertolucci, posto in apertura della sesta e penultima sezione del libro – di fatto l'ultima, se consideriamo che la settima è piuttosto un *explicit* e consiste in un solo testo. L'intera sesta sezione (*Serraglio primaverile*) è presentata, tramite la nota d'autore posta in apertura, come una serie di poesie nate per suggestione dalla *Camera da letto*, la monumentale narrazione in versi di materia autobiografica portata a termine da Bertolucci negli anni Ottanta (in due tornate di poco successive, 1984 e 1988). A ben vedere, lo stesso titolo della sezione (e del libro) cela un prelievo dalla *Camera*: «il serraglio primaverile per vitelli e manzette costruito» (XL, 105). Ne esce precisato il referente del sintagma, da identificare in un recinto per il bestiame delimitato da tavole o da pali di legno e simili, mentre la sua connotazione protettiva risulta rafforzata dal contesto, dove esso compare come figurante di una similitudine con «le spadarelle del lettino aggiunto» in cui dorme il figlio piccolo, in nome del fatto che entrambi «non danno / idea di prigione ma di recinto benigno» (XL, 102-104). A partire da questa indicazione, e senza anticipare troppo di quanto diremo in seguito analizzando nel dettaglio il tessuto allusivo della sesta sezione, possiamo dire che la funzione Bertolucci all'interno del *Serraglio* consiste nell'imperativo etico-psichico a «far la pace col tempo» ([*Queste nutrici*] 9), al

³² Le informazioni sono tratte dall'edizione degli aforismi curata da Roberto Calasso (Kafka 2004), mentre la fonte della citazione di Ortesta è Kafka 1994, 88.

³³ *La festa nera* 34-35.

quale una parte della mente ortestiana ha tutta l'intenzione di sottomettersi. Si tratta insomma, attraverso l'esempio di Attilio, di venire a patti con il passaggio temporale inteso come essenza di tutto ciò che è vita e contrapposto a una poesia che protegge il soggetto dagli urti vitali simulandoli. Connessa all'accettazione del tempo, alla «calma / di giornate accolte per ogni loro inizio e fine» ([*Giornata di fine ottobre*] 8-9) è la possibilità di mitigare i traumi che affliggono la coscienza, inserendoli con il resto degli avvenimenti in un flusso che mescoli memoria e oblio, perdita e acquisto, sofferenza e attimi di gioia. Avremo modo di vedere come la funzione Bertolucci si espliciti nel *Serraglio* in due modi, ai quali corrispondono due diverse forme di interazione con la parola dell'altro: 1) da un lato la menzione autoriale esplicita e l'interiorizzazione, con annessa riemersione in una serie di testi nei quali la voce bertolucciana è incorporata nella propria, della *Camera da letto* (è il caso della sesta sezione); 2) dall'altro un'influenza più a largo raggio, ma anche più generica, che dissemina una serie di motivi bertolucciani, tutti in qualche modo legati al passaggio temporale, nelle altre sezioni del libro.

Più breve il discorso sulle allusioni, che riguardano due autori collocati agli estremi della parabola di Ortesta lettore, ovvero critico-traduttore. A ridosso del presente sta Baudelaire, la traduzione delle cui *Fleurs du mal* vede la luce solo tre anni prima del *Serraglio*,³⁴ nella prima sezione compare il suo poeta travestito da uccello, l'albatros, incaricato di svolgere allegoricamente un'implicita riflessione sull'umiliazione presente patita dall'io, forse da riportare allo sguardo autocritico con cui il poeta considera la propria attività.³⁵ Analoga tensione riflessiva si trova nell'implicito riferimento a Giacomo Lubrano che compare nella seconda sezione, nel terzo testo di una serie di quattro tenuti insieme dalla presenza di una doppia isotopia arborea e metapoetica.³⁶

Spaventati testimoni
sul ramo in aristocratico
astenersi finché possono pensarsi
non più in lotta col verbo
5 di piccole larve si nutrono
o del bruco ancora vivo
nella sintassi

La struttura sintattica presenta i consueti punti ciechi: oltre a un costrutto che rinvia all'indietro fino al *Bagno* (in + aggettivo + verbo all'infinito: «in aristocrati-

³⁴ Una possibile allusione alle *Fleurs* è presente già nel *Progetto*: «[...] Fiori / ci sono anche nell'inferno» [«Contenta che non sia venuto?»] 27-28.

³⁵ Per un'analisi più approfondita rinvio *infra*, p. 156 e pp. 328-29.

³⁶ Questi i testi, dal decimo al tredicesimo: [Nel dopopranzo], [Fiele e bruciore], [Spaventosi testimoni], [Gemelli tutti i tuoi pensieri]. L'albero come figura materna è già nel *Progetto*, [Mai però] 7-8: «e nell'orto disfatto va scoprendo / che stormisce la madre velenosa».

co / astenersi»),³⁷ va evidenziato lo iato che separa soggetto e verbo e l'impossibilità di attribuire con certezza la subordinata temporale all'infinitiva che la precede o alla successiva principale. Fatta la nostra scelta a favore di quest'ultima ipotesi, crediamo di poter interpretare la descrizione degli spaventati testimoni (figurati con tutta evidenza in forma di uccelli)³⁸ come una proiezione distanziante alla terza persona plurale del soggetto poetico.³⁹ L'obiettivo polemico del testo sembra essere il proprio approccio alla scrittura rigidamente mediato e controllato, che qui giunge a coincidere di fatto con una mistificazione: «finché possono pensarsi / non più in lotta col verbo». L'autocritica arriva nel finale a coinvolgere Giacomo Lubrano e la sua allegoria del poeta come baco da seta, allusa nel «bruco ancora vivo / nella sintassi», ovvero l'idea di una poesia tutta mestiere e artificialità nei cui fili l'artefice converte a poco a poco la propria vita.

Il filo metapoetico che unisce i due riferimenti allusivi a Baudelaire e a Lubrano, in quanto vera e propria anima del *Serraglio*, è presente anche al fondo dei due componimenti dedicati esplicitamente a poeti che compaiono nel libro: il primo, nella seconda sezione, è indirizzato a *Gerard Manley Hopkins*, il secondo, che invece chiude la terza sezione, all'amico Giovanni Giudici «che nega di rimproverarmi / un ostinato ermetismo». La poesia rivolta a Giudici chiude la terza sezione e ne ospita il titolo, *Perfetta non pensata forma umana*, di cui chiarisce finalmente il significato – in esso sembrano peraltro risuonare altri titoli e versi vicini e lontani, da *Persona* a *Piccola immagine* fino al già citato finale di *Stella*: 15-16 «immagine e non persona. Immagine / di persona umanamente desiderata non amata»:

Così, lentamente, sei volte l'anno
 estraneo un odio vomitando
 al calmo nemico potente
 né il merlo né il sasso
 5 né il soffice pane né l'usignolo
 né l'erba tremante e ogni altra
 perfetta non pensata forma umana
 mi acquietano in silenzio.

Il rimprovero, probabilmente ironico o affettuoso, dell'amico,⁴⁰ sembra dar

³⁷ La memoria del lettore torna all'*incipit* del *Bagno*, *Pizia* 28-29: «perfetta contro spenti alluci di bruce ruvida si tenne / alla sua stanza *in bel tacendo* decapitata».

³⁸ Proprio l'identificazione negli uccelli ci permette di confermare la nostra ipotesi con un rimando a un testo precedente, il quindicesimo della prima sezione ([*Scrivere dentro un mondo oscuro*]), nel quale il soggetto figura sé stesso, nel quadro di un discorso metapoetico, come «notturno uccello / sopra i rami d'insonnia» (vv. 3-4); la persona linguistica del soggetto dell'identificazione è lì però impossibile da stabilire a causa del ricorso al modo verbale indefinito e alla sintassi nominale. Per un'analisi esaustiva del componimento rinvio *infra*, pp. 163-66.

³⁹ Un'altra diffrazione del soggetto in più persone, lì volta a metterne in luce l'intrinseca pluralità di tensioni e atteggiamenti, si trova nel *Progetto*, [*Sediamo tranquilli in queste stanze*], per una cui interpretazione si veda *supra*, p. 136.

⁴⁰ Ma si veda anche questo giudizio del critico: «A questa disciplina il poeta non è giunto per caso:

luogo a una giustificazione della propria attività poetica, qualificata come risposta a un bisogno insopprimibile. Si tratta di un agire lento, forse penoso o faticoso, il quale consiste nel proiettare fuori di sé un odio in cui, più che la sola aggressività, è da vedere un condensato dell'intera gamma disforica delle passioni (oppure la solita pulsione di morte?). Questa esternazione violenta all'indirizzo di un «calmo nemico potente» che potrebbe essere la morte che si tenta di dilazionare (ma che non si esaurisce in essa, e vi risuona il leopardiano «brutto / Poder che, ascoso, a comun danno impera»), non può essere placata dall'incontro con il mondo reale, scomposto in una serie di referenti il cui realismo ci appare provato a) dalla precisione nomenclatoria con cui sono designati (il merlo e l'usignolo e non generici uccelli, l'erba colta dinamicamente nel suo tremare, il pane soffice);⁴¹ b) dal loro essere riuniti nella categoria delle forme perfette anche se non pensate, compiute pur senza essere frutto della mente.

Il componimento dedicato al poeta inglese Hopkins unisce un'analogia manifestazione di fedeltà, seppure contrastata, alla poesia, all'attenzione, tipicamente ortestiana, per quel momento finale e fatale, nella vita di un poeta, che immediatamente ne precede la morte. Il testo è infatti costruito componendo insieme diversi lacerti degli ultimi due sonetti composti da Hopkins prima di morire; a questo proposito l'utilizzo del corsivo è ambiguo, poiché se da un lato rivela la presenza di una poesia (*Thou art indeed just, Lord, if I contend*) e di un suo passaggio specifico, invitando il lettore al suo recupero, dall'altro occulta la presenza di un secondo componimento (*The shepherd's brow, fronting forked lightning, owns*), non meno fondamentale del primo:

- Nemmeno adesso al riparo dell'ombra
colpevole eunuco del tempo
ottieni pioggia per noi o fresco vento
mite amatissimo morendo
- 5 nel basso continuo di umane viole
e mai non smetti a sfida del più forte
da lisci amari cucchiai
nutrirti al nostro riflesso⁴²

ma, io direi, attraverso un sofferto itinerario lungo il quale (mi riferisco soprattutto alle poesie di data meno recente) egli ha saputo spiegare una sua bella maestria di scrittura, che ai lettori più distratti o meno attenti poteva lì per lì apparire persino come omaggio a una moda «semiotica», e un rigoroso controllo delle emozioni (si veda *Il bagno degli occhi*) che potrà anche aver dato luogo a qualche esito di oscurità» (Giudici 1983, 341).

⁴¹ Si tenga però presente che *soffice* è altrove nel *Serraglio* un attributo della lingua: [*Oggi ha un nome diverso ma è lei*] 8-9 «e dall'alto una schiuma nebbia / si riversa soffice lingua comune».

⁴² L'immagine del «colpevole eunuco del tempo», che Hopkins riferisce a se stesso, è originariamente inclusa in un contesto nel quale l'io lamenta la propria sterilità creativa contrapponendola al frenetico vitalismo primaverile delle piante e degli animali: «birds build – but not I build; no, but strain, / *Time's eunuch*, and not breed one work that wakes» (*Thou art indeed* 12-13). Il terzo verso, «ottieni pioggia o fresco vento», unisce scorciandoli due passaggi non contigui dell'ipotesto, dei

La continuità veicolata dagli indicatori temporali («nemmeno adesso», «e mai non smetti») indica chiaramente che questo componimento – come quello rivolto a Giudici, di cui si veda l’iniziale connettivo di ripresa «così» che appoggia sul contesto – si colloca dalla parte del già stato e di quanto di esso ancora innerva prepotentemente il presente: la poesia, dunque, come simulazione vitale che protegge dalla vita, alla quale nel testo si oppongono tanto la furia degli elementi naturali e il corrispondente incombere della morte, quanto l’accettazione bertolucciana del passaggio temporale. Per parafrasare velocemente, l’io si rivolge a Hopkins lamentando il fatto che nemmeno da morto egli riesca nell’impresa di ottenere un acquisto di vitalità e di capacità generatrice («pioggia» o «fresco vento»); di seguito la sua morte è visualizzata come in atto («morendo») e accompagnata dalla poesia; proprio nella poesia sembra risiedere una sorta di immortalità del defunto, che attraverso il gesto riflesso della scrittura sottrae ai vivi (soggetto compreso) la loro energia vitale, in un persecutorio rovesciamento dei ruoli.⁴³ Quella dell’eunuco del tempo, incapace di accordarsi al ciclo stagionale e di partecipare alla generazione universale, sembra quasi una sorta di vendetta postuma realizzata per via poetica; e si noti, a riprova di quanto siano stretti i nessi biografici che la mente di Ortesta sempre istituisce, come il «più forte» a cui è rivolta la sfida del tu corrisponda esattamente al «calmo nemico potente» del testo autoriflessivo indirizzato a Giudici.

4.5 *Nella sfera del bosco: una lettura dinamica*

Per addentrarci ulteriormente nel mondo poetico di *Serraglio primaverile*

quali conserva il senso di una fecondità invocata e non ottenuta: «With fretty chervil, look, and fresh wind shakes / Them [...] Mine, O thou lord of life, send my roots rain» (11-12; 14). Dal secondo componimento, nel quale più forte è la tensione metapoetica, più serrato il confronto con la morte, proviene la metafora musicale delle umane viole («But man – [...] What bass is our viol for tragic tones?» *The shepherd’s brow* 4, 8), con la quale Hopkins designa l’indegna e bassa corporeità della fine umana, inadatta a qualsiasi esito tragico, e nella quale forse Ortesta figura invece la poesia, rinviando simultaneamente a due punti distinti del *Progetto*: all’*explicit*, dove la figura femminile è esortata a trasformarsi in parole «senza più compagnia di fiati e viole» ([*Trasformati in parole*] 2), e prima, attraverso l’aggiunta dell’ulteriore dettaglio musicale del basso continuo, alla figura della madre delirante ([*Rovinando da una stanza all’altra*] 1-2: «Rovinando da una stanza all’altra, si diceva / distratta da un basso continuo»). Certamente volta a simbolizzare la poesia è invece nel testo di Hopkins l’ultima immagine fatta propria da Ortesta, quella del riflettersi nei cucchiari: «And I that die these deaths, that feed this flame, / That... in smooth spoon’s spy life’s masque mirrored: tame» (12-13). Si cita da Hopkins 1987.

⁴³ Il sostantivo «riflesso» che chiude la poesia (ma anche il ricorso alla terminologia musicale: *basso continuo*, *viole*) riprende la conclusione della prima strofa dal precedente [*Chi entra nel passato e chi ci sta*], al quale risulta perfettamente accordato: «Chi entra nel passato e chi ci sta: l’anima / da un altro mare vi prese posto irrequieta / ogni luce sognando nel di qua / sicura che dove è deve stare / per riflessa melodia» (vv. 1-5). Per una corretta interpretazione del v. 4 si torni al precedente [*Ognuno sa cosa*].

scegliamo una strada differente da quelle finora seguite: abbandoniamo quindi la ricostruzione paradigmatica dell'oggetto in favore della mimesi dell'esperienza di lettura. Seguendo testo dopo testo il percorso della prima sezione del libro, *Nella sfera del bosco*, sarà possibile osservare come il senso concretamente si costruisca, per progressive aggiunte, spostamenti, aggiustamenti di tiro, nella direzione orizzontale e sintagmatica che è quella del libro prima composto e poi letto. Le poesie della prima sezione si susseguono secondo un calibratissimo gioco di conferme e smentite, coperture e rivelazioni, secondo un movimento complessivo che sotto l'apparente complicazione svela la presenza di un'intenzione chiarificatrice e, appunto, costruttiva, che fa sì che ogni elemento dell'*inventio* trovi nelle sue diverse configurazioni e nei legami che progressivamente va intessendo con gli altri motivi il modo di crescere in intensità e di giungere a un'enunciazione più diretta della *cosa* a lui sottesa. L'intrecciarsi delle linee tematiche dominanti, dalla persona femminile alla primavera, dalla parola alla distruzione, dal mondo chiuso al vento infuocato che lo scuote, ci introduce con forza e piena evidenza nella situazione generale del *Serraglio*, che leggeremo come libro definitivo e *tardo* nel senso di Said,⁴⁴ inscritto nello spazio della morte autoriale e non riconciliato con il tempo, un libro nel quale i conflitti propri della poetica implicita di Ortesta si generalizzano per farsi antinomia irriducibile che rimette in causa la possibilità stessa della poesia.

I. [*L'ombra di un mondo esterno*]⁴⁵ è il testo senza dubbio più opaco, a causa della posizione incipitaria ma soprattutto della trama contraddittoria dei significati, la quale appare già nel primo periodo (vv. 1-4):

L'ombra di un mondo esterno si avvicina
radice che dal ventre e dalla mente cresce
nuda fraterna lingua
contro l'esperienza del giorno.

La predicazione iniziale è seguita da due apposizioni, così che si sovrappongono avvicinamento dell'ombra, crescita interna della radice e lingua nuda e fraterna che contrasta con l'esperienza del giorno. Sono presenti elementi innovativi come il mondo esterno, la radice che cresce e la «nuda fraterna lingua» (che dovremo tenere a mente), i quali però sono l'oggetto di una negazione sistematica: del mondo esterno non si avvicina che l'ombra, la radice cresce dai luoghi chiusi e materni per eccellenza, mente e ventre, mentre la lingua nuda e fraterna si rivela strumento consueto in virtù del suo contrastare con l'esperienza del giorno. È dunque all'insegna del doppio legame, della freudiana negazione che afferma (anche se qui si tratta piuttosto di un'affermazione negata) che comincia il nostro viaggio. Il resto della poesia schiera altri elementi

⁴⁴ Cfr. Said 2009 [2006].

⁴⁵ La numerazione dei componimenti non è d'autore.

riconducibili ai campi opposti del mondo interno e di quello esterno: dalla parte del primo le «costellazioni luminose e fredde», i «fiocchi di neve», il «campo azzurro» (cioè il cielo), la notte, «quiete e calma», il chiudersi della perfezione «assonnata e ferita»; con il secondo invece, in minoranza, gli «amori incerti» e le «bufere incandescenti».

II. [*In un campo di fiori*] Due sono le principali novità tematiche della seconda poesia: la comparsa della bestia e la sua collocazione «nella sfera del bosco»; l'apparire della voce e del bambino, tra loro in una relazione ambigua che mescola coincidenza e separazione. Tali acquisti determinano una riorganizzazione dei segni già apparsi: l'ombra e la ferita sono ora attributi della bestia, il campo azzurro del cielo diventa un campo di fiori, mentre la sfera del bosco assomma in sé l'elemento vegetale e quello della chiusura (*perfezione, mente, ventre*); il richiamo al bosco del *Margine dei fossili*, simbolo del groviglio inconscio e materno, si lega alla perfezione astratta della sfera. Il rapporto tra la voce e il bambino è affidato a una strategia linguistica peculiare, che unisce parallelismo e ripetizione lessicale a un'accorta variazione di determinanti e deittici (vv. 8-12):

non è la voce di un bambino
da quanto tempo ride o si lamenta
non lo sa nessuno
questa è una voce di bambino
che assiste al suo stupore⁴⁶

La prima voce, anonima e atemporale, è, per ipotesi, quella della bestia (la solita terza persona femminile?) e non coincide con quella dell'io, infantile, impegnata a contemplare con straniato distacco il proprio intorpidimento (*stupor*). In questo contrasto vocale sta uno dei tanti segni trasparenti del combattimento interiore del soggetto, nel quale si fronteggiano intenzione luttuosa e coscienza del proprio inebetimento.

III. [*Indecifrabile il colore ma lo scatto*] La terza è una poesia tutta animale: in ordine, compaiono un essere alato che spicca il volo, il sudore dei cavalli e una bestia, che però non è quella già menzionata:

Indecifrabile il colore ma lo scatto
del volo con lieve stridio
s'infigge nella mente. Sta in basso
di legno in un recinto ai piedi della collina
5 sventrata e bianca come latte tra le querce
laggiù in mezzo al sudore dei cavalli
un'altra bestia, la terza.

Il soggetto del volo non è identificabile, ma quest'ultimo è un evento improvviso e violento (*indecifrabile, scatto, stridio*) che lascia traccia nella mente.⁴⁷

⁴⁶ Per qualche appunto su questa e altre figure iterative si rimanda *infra*, pp. 233-35.

⁴⁷ La stessa associazione *volo-mente* ricorre, a intervalli regolari, in VI [*Dolce è la vita – dicono*], XII

L'uso di un lessico espressionistico e crudo (*scatto*, *stridio*, *infiggersi*, *sventrata*) segnala un incremento di *dynamis* e tensione che trova il suo apice nel secondo periodo, dove assistiamo alla posposizione del tema testuale (la bestia) e alla sua connotazione prolettica nel segno, insieme, della violenza (*sventrata*), della sessualità (*sudore dei cavalli*) e della maternità (*latte*). La scelta di un costruito sintattico ascendente, ottenuto tramite l'inversione di soggetto e predicato, oltre che iconico della tensione, è funzionale a mettere in risalto l'incoerenza almeno parziale dell'attributo «terza». Non essendovi alcuna seconda bestia, il lettore ha due possibilità a disposizione per sanare l'incongruenza: a) supporre che la prima sia la perfezione assonnata e ferita (I) e la seconda la bestia egualmente ferita (II); b) supporre che la prima sia la bestia ferita (II) e la seconda l'essere alato dei vv. 1-3. Nonostante l'isotopia del fermento, poi intensificato (*sventrata*), prema a favore di (a), è evidente come la strategia autoriale miri a escludere una soluzione certa.

IV. [*Uno vicino all'altro a formare un cerchio giallo*] La scena successiva oltre che mentale pare essere memoriale, forse un barlume di memoria involontaria, un riaffioramento d'infanzia:

Uno vicino all'altro a formare un cerchio giallo
rovescio del sole nascosto
dal fiore che oscilla nella mente
in un frammento nella veste
di giovane donna.

Tale scatto della memoria, se di questo si tratta, trova un supporto linguistico adeguato nella costruzione nominale il cui referente affidato alla coppia dei pronomi indefiniti soggetto non è rintracciabile («Uno vicino all'altro»). Si tratterà magari di un cerchio di fiori gialli, forse collocato nel campo di fiori di II, la cui chiusura e perfezione rimandano a varie figure già apparse tra cui la sfera e il recinto; questo cerchio dorato è speculare al cerchio dorato dell'astro solare, oggetto reale del quale rappresenta la negazione mentale, all'interno di un quadro che sembra serbare più di qualche *souvenir* mallarmeano.⁴⁸ Il luogo del fiore è la mente, e all'interno di essa un frammento nella veste di una giovane donna. Al di là della depistante e un poco vertiginosa trama delle preposizioni inclusive incassate una nell'altra (*nella*, *in*, *nella*), il termine del percorso è in questo vestito di donna giovane (la figura materna oggetto degli andirivieni della memoria involontaria?): un dettaglio finalmente realistico nel quale un primo circuito di simboli femminili (la perfezione, la bestia) trova forse il modo

[*Non è un mondo in riposo*] e XVIII [*La riconosce*], e trova in XV [*Scrivere dentro un mondo oscuro*] un forte supporto all'interpretazione.

⁴⁸ Per un'ipotesi di relazione intertestuale di questo testo con *Prose (pour Des Esseintes)* di Mallarmé, cfr. *infra* pp. 290-91.

di avvicinarsi all'oggetto reale.

V. [*Oggi ha un nome diverso*] Coerente, in senso contrastivo, con lo spazio memoriale aperto dal testo precedente, è l'enfasi sull'oggi che apre, sempre all'insegna di un soggetto femminile, stavolta non specificato, la poesia seguente:

Oggi ha un nome diverso ma è lei
non ha dimenticato la sua origine
senza uno scopo senza desideri
sta nel cuore della luce

5 ingombra di erba nera.

Dillo, stanno umiliando le tue
calme ali mostruose
e dall'alto una schiuma nebbia
si riversa soffice lingua comune.

Quel minimo tocco di realismo sul quale si era chiusa IV cede il passo a una nuova deriva simbolica: il ritratto di lei ha tratti luttuosi (nel senso proprio della pulsione di morte) e lugubri, nei quali ha parte una natura oscura, ctonia, di probabile ascendenza baudelairiana: «senza uno scopo senza desideri», «ingombra di erba nera». Ha cambiato nome, ma si tratta di un mutamento superficiale e ciò che di lei è più caratteristico è guarda caso la *costanza*: è sempre lei e «non ha dimenticato la sua origine» (la serie di traumi che l'ha generata?). La poesia è nettamente bipartita attraverso il taglio strofico, al quale si associa un cambio di soggetto e d'argomento: l'allusione all'albatros delle *Fleurs du mal* ha il merito di riportare il tema linguistico (I) a un nucleo metapoetico e chiama in scena, attraverso l'uso di un tu autoriflessivo, il poeta stesso, che dichiara la propria sopraggiunta marginalità. Egli è spettatore dell'avvento di una lingua soffice e comune: se questi attributi ricordano, con la loro relativa euforia, quelli di nuda e fraterna già comparsi (I), più minacciosa appare ora la lingua, nella sua natura di «schiuma nebbia» che tutto ricopre, annullando le differenze.⁴⁹ Senza dimenticare che nel *Progetto* le potenti e nere pause della poesia possono manifestarsi come nebbia.

⁴⁹ Se certo la prima radice di questo tema (difficoltà, impossibilità e fine della poesia) è interna, biografica, da collegare pertanto alla condizione senile del soggetto e al procedere inevitabile dei suoi interrogativi circa le funzioni della poesia, l'umiliazione inflitta all'idioletto autoriale e al socioletto poetico riecheggia una dichiarazione autoriale degli stessi anni relativa allo stato sociale della poesia: «La marginalità, anzi la sparizione, imposta alla poesia dal mercato editoriale e dagli attuali e universalmente accettati modelli culturali rende molto difficile o quantomeno irrilevante (almeno a me così sembra) qualsiasi giustificazione e storicizzazione del proprio lavoro da parte di un poeta» (risposta alla domanda «Perché scrivi poesie?», in Ortesta 2001c).

VI. [*Dolce è la vita – dicono*],⁵⁰ VII. [*Dille anche del suo pericolo*]⁵¹ I testi sesto e settimo presentano somiglianze tali da suggerire l'opportunità di un'analisi congiunta. Entrambi si aprono ponendo in rilievo l'atto del dire: la voce un po' stereotipata, ma forse nel giusto, degli altri («dicono») riprende senz'altro la lingua comune di V, contrapponendosi alla voce dell'io, che come in V esorta sé stesso a parlare (ne è spia il ritorno dell'imperativo in attacco di verso: «Dillo» > «Dille»), stavolta per avvisare la terza persona femminile di ciò che la minaccia. La posizione discorsiva dell'io è dunque equidistante tra gli altri (forse i compagni mai frequentati o la gente sicura di altri testi vicini e lontani)⁵² e il soggetto femminile, i cui tratti sono quelli luttuosi già apparsi in V («chiusa alla pietà degli uomini / sorda a ogni richiamo / vedova»⁵³ soffre di parole» VII 4-6), ai quali aggiungeremo il volo, ora attribuito a lei: «Fluttua dopo un lungo volo [...] Adesso è a casa, protetta nel suo nido» VI 4-6. Quattro acquisti però sono ancora più rilevanti: l'indebolimento e il pericolo che la minacciano, la sua coincidenza con la voce, il suo associarsi alle presenze animali e vegetali, il suo movimento a ritroso. Vediamo come gli ultimi tre concretamente s'intrecciano in VII 7-16:

- contemplando la natura paziente sua compagna.
 Vicini al sonno degli uomini – lei lo sa bene –
 stanno le piante e gli animali
 10 ma dolore e disprezzo
 finché l'orgoglio la sostiene
 ancora una volta
 in una scossa ostinata
 spinta su spinta in un mucchio
 15 di sorda memoria per amore di ricordo
 la fanno ancora voce, risonanza.

La vicinanza tra lei e le presenze naturali nel segno del sonno contrasta esplicitamente⁵⁴ con il successivo movimento, del quale spicca la tensione in-

⁵⁰ «Dolce è la vita – dicono – / ma lei s'indebolisce giovane superba / il seno acerbo la fronte serena. / Fluttua dopo un lungo volo / voce divorziata dalla mente. / Adesso è a casa, protetta nel suo nido».

⁵¹ «Dille anche del suo pericolo: / da dove esso proviene e come / potrebbe cambiare il suo stato felice / se chiusa alla pietà degli uomini / sorda a ogni richiamo / vedova soffre di parole» (vv. 1-6).

⁵² Si veda, nello stesso Serraglio, [*Malandata è la casa che lui ama*] 4 «gli amici ad uno ad uno scomparsi»; nella *Costanza*, [*Da una corsa per gli orizzonti più chiari*] 1-3 «Da una corsa per gli orizzonti più chiari / macchiandosi le dita / gente bruna senz'ombra di rosso alle guance»; [*Non timido ma di freddo cuore*] 1-2 «Non timido ma di freddo cuore / abbandona i suoi compagni e non li nomina mai»; nella *Passione della biografia*, [*In trono e in penombra*] 10-11 «Ma solo una cosa continuamente / chiede: i compagni perduti».

⁵³ Inevitabile che il pensiero corra alla figura materna, secondo la direzione indicata dal *Progetto*, [*Comincia forte adesso e alto*] 2: «a vent'anni dalla morte del padre».

⁵⁴ L'attacco su congiunzione avversativa del v. 10 riprende il v. 2 di VI («ma lei s'indebolisce giovane superba»), dove oggetto della relazione di opposizione erano dolcezza della vita e

tonativa dovuta al lungo arco che si tende tra soggetto e predicato: «ma dolore e disprezzo [...] la fanno ancora voce, risonanza» (sintassi della tensione, dunque, come già a III 3-7). Almeno tre sono le costellazioni di attributi capace di rendere il personaggio femminile una voce, che identificheremo come quella di una poesia alimentata dalla nera costanza: la galassia etica «à la Hérodiade» che comprende superbia, orgoglio, dolore e disprezzo; le linee semantiche congiunte della continuità temporale e dell'ostinazione («dopo un *lungo* volo»»; «*finché* l'orgoglio la sostiene / *ancora una volta* / in una scossa *ostinata*»); il movimento a ritroso, verso l'interno o verso il profondo, «in un mucchio / di sorda memoria per amore di ricordo», proprio di una freccia che tende inesorabilmente al passato (ricorderemo: IV 3 «del fiore che oscilla nella mente»; V 2 «non ha dimenticato la propria origine»). Questa voce che insiste ostinata a rimestare nel passato è ben consapevole (essendo la stessa poesia) che piante e animali possono farsi figure o simboli del sonno umano, emblemi di regressione e difesa nei quali contenere la morte.⁵⁵ Anche il lettore di Ortesta «lo sa bene» e ha così modo di capire come qui sia in atto un'oggettivazione del proprio mondo poetico nel suo complesso ai fini, ci sembra, di una presa di distanza.

VIII. [*Verso dove lo sai?*] Con i suoi 19 versi, l'ottavo componimento è il più lungo della serie; va subito detto, però, che altri sono i motivi che ne fanno una sorta di centro o perno dell'intera sequenza. Ecco apparire la primavera, che fa il suo ingresso nel libro dopo la menzione del titolo:

Verso dove lo sai?
Non c'è direzione: solo fronde e perfetti
boccioli dal prato al selciato
freddi come luce di primavera
5 verdi nel cespuglio agitato dal vento
impercettibilmente variegato nel sonno

La prima strofa chiarisce però subito, in modo esplicito («Non c'è direzione») e implicitamente attraverso la disseminazione dei soliti elementi (*perfetti*, *freddi*, *sonno*), che non si deve fare l'errore di contrapporre la primavera all'inverno. Osservata dal momento che precede la fioritura, essa non è che uno stato

indebolimento di lei che non abbandona il proprio sdegnoso narcisismo.

⁵⁵ La vicinanza tematica e cronologica consente di ipotizzare, più che una singolare coincidenza, una diretta influenza del Fortini senile di *Composita solvantur* (1994) e delle postume *Poesie inedite* (1997), dove alla piccola natura è esplicitamente affidata la medesima funzione simbolica, insieme materna, regressiva e mortuaria: il rimando è alle due quartine di *Le piccole piante...* «Con le foreste riposerò e le erbe sfinite, / vinte innumerabili armate che mi difendono» (vv. 7-8), poi glossate nelle due quartine di *Mi hanno spiegato...*: «Mi hanno spiegato che le bestie e l'erbe, / cieche o modeste o vinte o assopite / o in sé raccolte, dimesse, sfinite, / rapprese nei miei versi, // sono una madre di me stesso, immagini / di sonno e di custodia. / Ma ormai sonno non ho, non ho custodia. / E tutto ancora farà male, madre». Si cita rispettivamente da Fortini 1994, 8 e Fortini 1997, 29.

di latenza o incubazione, e richiede l'azione di un soggetto che ne interpreti o determini l'orientamento. Se l'io, come abbiamo visto, si dichiara incapace di incanalare la natura verso la rinascita, così non è per la terza persona femminile, il cui movimento non potrà che rivolgersi all'indietro – fuor di metafora, verso l'inverno e il passato (vv. 7-10):

sul tronco stringendo le cosce
balbetta adolescente in un alito dolce
fiore dentro fiore retrocede balbetta
a una scia di neve caduta nell'acqua

Questi versi sintetizzano molto di quanto già sapevamo su di lei: la verginità mallarmeana, il balbettio (la voce) e il movimento a ritroso (direttamente dal precedente VII), la gioventù (da VI e da VII), il nesso con la neve; legato a quest'ultimo, il fiore che conferma la sua natura di oggetto mentale o ideale di ascendenza mallarmeana («fiore *dentro* fiore», che di IV riprende anche la vertigine inclusiva). Il seguito insiste sul conflitto tra l'io e la persona femminile, indicando una situazione che è insieme irrisolta e sbilanciata a favore dell'istanza luttuosa. Testimonia in questo senso la ripresa della domanda di partenza all'inizio e a metà della terza strofa, con consueta bipartizione oppositiva di un segmento testuale. Prima è la volta dell'io, il cui discorso però s'interrompe bruscamente per lasciare spazio a una serie di immagini naturali ambigue e perciò incapaci di indicare con chiarezza una direzione (vv. 11-14):

Verso dove lo sai –
il collo della margherita il docile verme
sopra il viola rampicante
che s'affaccia sopra il letto del torrente⁵⁶

Con ben altra forza si comporta lei, istanza luttuosa e insieme fittizia della poesia (vv. 15-19):

verso dove lo sa lei
che retrocede tra sorella e sorella
vigile al dolore rifiutandosi
al canto serrate le ali
immaginato il calore di un bocciolo

Oltre alla ripetizione del verbo-chiave («retrocede»), tutto in questo ritratto dice volontà, ostinazione, fermo autocontrollo; tradiscono il sottotesto metapo-

⁵⁶ La specificità realistica della margherita potrebbe contrapporsi alla genericità simbolica del fiore, ma è pur vero che nemmeno lei è fiorita, tant'è che se ne menziona solo il collo; stessa ambiguità per il verme, simbolo lubraniano di morte e scrittura ma anche esemplare di una vitalità basica, primitiva, di una tensione alla vita, come appare in questo punto del *Progetto*: «La sgomenta la vista di un lombrico / che sporge la testa, il tenero sforzo / del sottobosco nell'odore / in vista della luce» [*Tutto comunque è qui*] 6-9.

etico il rifiuto del canto (al quale corrisponde la scelta del balbettio) e il calore solo «immaginato» del bocciolo.

IX. [*Fai molto male*] La nona poesia s'indirizza a un tu che non è quello autoriflessivo del testo precedente (violando così l'attesa naturale di una coreferenza) ma designa piuttosto la persona femminile:

	Fai molto male:	1 ^a 4 ^a
	nessun rancore nemmeno	2 ^a 4 ^a 7 ^a
	adesso che ti pieghi	2 ^a 6 ^a
	a un confine così incerto	3 ^a 7 ^a
5	e la testa ti s'inclina	3 ^a 7 ^a
	a una dolce putrefazione	3 ^a 8 ^a
	e il ventre ti s'ingrossa	2 ^a 6 ^a
	col suo ombelico nero.	4 ^a 6 ^a

La brevità e la compostezza metrico-sintattica affidata alla ridotta escursione sillabica (5-9 sillabe), alle numerose insistenze ritmiche e al respiro nobile del polisindeto non corrispondono a una volontà di chiarezza referenziale. Oltre al referente del pronome, di cui abbiamo già detto, il componimento si caratterizza per la presenza di alcuni elementi inconsueti che sporcano l'immagine di lei-luttuosa, agente di sofferenza priva di rancore (nel testo precedente era detta «vigile al dolore»). Vi è un dinamismo che è quello del morire e quello del corpo che è già morto: piegarsi e inclinarsi, putrefarsi, l'ingrossarsi del ventre, ai quali aggiungeremo l'evidentissima metafora del confine incerto.

X. [*Tremo fino al sonno*] La svolta impressa alla serie dall'imporsi alla coscienza del morire, trova subito conferma e sviluppo nella poesia successiva, dove alla putrefazione di IX fanno seguito lo «sfacelo» e il «disfarsi», con simultaneo spostamento di persona dal tu femminile all'io:

	Tremo fino al sonno
	quando la calma di un molteplice sfacelo
	si dilata e su questo interno plana
	dove di amore né d'alcun timore
5	bisogna parlare
	adesso che niente c'è da dire
	adesso che il chiarore è una pace
	così lenta in disfarsi
	così viva bellezza in darci aiuto
10	per nessuna pace.

In un testo che con forza reimpone all'attenzione del lettore il tema metapoetico stringendolo in una nuova associazione col morire, molti dei motivi già apparsi trovano una chiarificazione, altri di nuovi se ne aggiungono. La prima linea semantica consiste nella neutralizzazione della calma o pace (ricordiamo I 9: «fa notte estiva, quiete e calma»), prima attraverso un'attribuzione contraddittoria

(«la calma di un molteplice sfacelo»), poi inscenandone la dissoluzione («una pace così lenta in disfarsi»), infine giungendo all'esplicita negazione di «nessuna pace», su cui grava l'enfasi del finale. Tale rinuncia alla quiete si svolge nel presente, evidenziato dal ricorso anaforico al deittico «adesso» e implicitamente contrapposto al passato sempre uguale al quale era devota l'istanza luttuosa, e consiste anzitutto nell'invasione di «questo interno» (la mente, il recinto, la casa, ecc.) da parte del «molteplice sfacelo», dissoluzione generalizzata che associeremo per ora alla condizione senile del soggetto. Possiamo quindi costruire una contrapposizione più ampia: all'interno quieto e all'esterno in disfacimento corrispondono, rispettivamente, un discorso – quello della propria poesia – dal quale sono esclusi l'«amore» e il «timore» e la possibilità di rimanere in silenzio per l'esaurirsi degli argomenti possibili. Dalla parte del silenzio stanno inoltre il «chiarore» e la «viva bellezza», della quale non saprei dire se sia più importante la sostanza o l'attributo; certo è che essa non è affare della poesia.

XI. [*È verde il bocciolo e fiorirà*] Il legame che stringe il decimo testo al successivo è insieme di continuità e di opposizione. Della continuità fa fede il tema del silenzio, posto in apertura e collegato al complesso primaverile, così che il lettore è riportato simultaneamente a X e a VIII:

È verde il bocciolo e fiorirà
quando più non parlerai.
Una specie di primavera sfiora il corpo gelato
un odore di felci e miele tutt'intorno
5 alle bocche che mangiano e baciano
annuncia un pensiero
l'umida crepa mistero tremante
nel fiato della madre.

La primavera si metterà in moto per approdare alla fioritura a una condizione: che il soggetto si taccia. A questo silenzio vitale il lettore saprà facilmente opporre il balbettio del fantasma luttuoso (un'altra parte di sé, ancora e sempre più forte) che condanna il calore del bocciolo a essere solo immaginato (VIII). Quanto segue insiste sull'evento che, insieme alla morte e in contrasto con essa, condensa in sé il passaggio temporale: la nascita, allusa nelle bocche che «mangiano e baciano», nell'«umida crepa» e «nel mistero tremante», e resa esplicita nel verso finale secondo un movimento prolettico di svelamento del referente. La figura materna aggiunge uno strato di non poca importanza (forse difficile da amalgamare agli altri) all'identità plurima della persona femminile.

XII. [*Non è un mondo in riposo*] Dopo che molta strada è stata percorsa, in termini di sviluppo tematico, la poesia successiva sembra ripiegare e riconsegnarci al solito scenario mentale, dove un'indecifrabile presenza femminile collocata in un esterno naturale indefinito compie i suoi gesti (un'«inutile rapina»:

sottrazione di vitalità?) tra l'«erba tagliente» e la forza negativa degli uccelli (vv. 3-8):

- Lei aspetta sempre più vicina
sua sola occupazione questa inutile rapina.
5 Piccoli uccelli disfano nidi
dall'alto si tuffano nell'erba tagliente
non si piegano al volo. Uno scoppio d'ali
vibra nella mente.

Se un elemento di novità è presente, esso consiste proprio nei termini che sono negati all'inizio: «Non è un mondo in riposo / la placida scena di un pomeriggio domenicale» (vv. 1-2). Da un lato, dunque, un'insolita animazione del mondo chiuso (l'avvicinarsi di lei: alla morte? e l'essere disfatti dei nidi, che richiama per contrasto VI 6: «protetta nel suo nido»), dall'altro la menzione di una tranquillità quotidiana che pare anticipare la situazione rappresentata nel testo successivo, XIII. [*Il sudiciume i precisi colpi di pettine*]:

- Il sudiciume i precisi colpi di pettine
sulla frangia dei capelli bianchi.
Dov'è la bellezza?
A meno che non sia la bellezza
5 in ogni luogo e qui nelle gemme dell'orto
in questo viso di vecchia asmatica.
Puoi vederla
la pesante frangia dei capelli riflessa
nello specchio tra le foglie degli alberi pazienti
10 e non sa che il declino, la bianca terra
abitata da orde sconosciute
si apre a tutto il biancore perduto

È una scena di grande realismo e limpidezza referenziale, che come tale si distacca – con l'eccezione del finale, metricamente isolato per una ragione – dall'alto tasso di simbolicità delle altre poesie della serie: l'io si trova in giardino con una donna anziana (inevitabile pensare alla madre di XI), la osserva, si interroga sull'essenza della bellezza, infine vede riflesso in una finestra il volto della donna circondato dagli alberi alle proprie spalle. Il sudiciume, la vecchiaia e la malattia, in un ritratto crudo di donna reale che non può che entrare in opposizione, nella coscienza del lettore, con la gioventù perenne dell'altra, anonima e indefinibile, a cui ci siamo spesso riferiti come istanza luttuosa personificata.⁵⁷ La domanda sulla bellezza ci riconduce alla «viva bellezza» di X, e di quella chiarisce il senso: alla bellezza ideale della poesia si contrappone la

⁵⁷ Tale ritratto fornisce forse, retrospettivamente, un'ipotesi interpretativa per IX, dove la figura della donna anziana di là da venire potrebbe sovrapporsi all'istanza luttuosa, trasformandone la rappresentazione.

bellezza fragile e caduca delle cose che esistono nel tempo, senza differenze qualitative interne; le stesse gemme, prese in questo nuovo contesto, sono lontane dai boccioli di VIII e dal loro calore «immaginato», iniettate di temporalità. Tuttavia, la seconda parte, aperta dal v. 7 con qualche ambiguità (l'oggetto di *vedere* è la bellezza o, con uso prolettico e rafforzativo del pronome, la frangia del verso successivo?), sembra riaffermare l'insuperabilità della poesia, allegorizzata nell'immagine riflessa della frangia e negli alberi *pazienti*, figure *fictae* in cui la poesia incarna l'umana sofferenza perché vi sia ritualmente confinata (come già in VII). Se tanto la riflessione quanto il patimento naturale ci riconducono al cospetto della funzione protettiva della poesia, la terzina finale sembra scompaginare ancora le carte. Lo fa *in primis* attraverso un non-sapere che si oppone al sapere di lei-luttuosa (VIII 15: «verso dove lo sa lei») e poi riunendo i motivi già apparsi del declino e del biancore⁵⁸ in una visione di annichilimento universale che ricorda le distese desolate, popolate di esseri anonimi e sassi biancastri, del beckettiano *Mal vu mal dit*. Che comunque non si tratti più del mondo chiuso della mente e della poesia, ce lo segnala in chiusura il verbo *aprirsi*.

XIV. [*Per osservarla per contemplarla in questa scena*], XV. [*Scrivere dentro un mondo oscuro*] I due testi successivi sono punti di raccolta ed emersione: più che introdurre tessere semantiche nuove, essi collegano il già detto in una rete che ne fa emergere il senso complessivo. La prima parte di XIV (vv. 1-8) unisce un costrutto retorico già visto, la ripetizione lessicale con variazione dei determinanti (II), a una sintassi decisamente slabbrata e ambigua:

- Per osservarla per contemplarla in questa scena
dove niente può inventare
un mondo di alberi e animali
solo l'amore, il suo prevedibile declino,
5 fatto di vere disperazioni
e la luna di maggio alle spalle
e le ali nere del lago tra rupi perfettissime
la squallida scena cominciano ad assediare.⁵⁹

Se è evidente che le due scene si contrappongono, a che cosa ricondurle? Se

⁵⁸ Analoghi al *declino* sono i vari *putrefazione*, *sfacelo*, *disfarsi*, ecc., mentre per il *bianco* si può tornare a I (*fiocchi di neve*) e III (*latte*).

⁵⁹ La lettura sintattica proposta è la seguente: «niente» soggetto al v. 2; un taglio sintattico non segnalato alla fine di 3 che rende «un mondo di alberi e animali» oggetto di «può inventare», mentre la sequenza nominale successiva retta dal polisindeto (vv. 4-8) funge da soggetto della predicazione ospitata al v. 8. Dell'opacità è in parte responsabile l'assenza della virgola (eccetto due casi) e di altri segni eccetto il punto fermo finale, da cui l'impossibilità di determinare in modo univoco il ruolo di certi costituenti. Più grave è però l'incertezza che grava sulla struttura periodale: o una subordinata finale implicita (con annessa relativa) in posizione prolettica seguita da una lunga principale posposta e complicata dalla dilatazione del soggetto, oppure la stessa subordinata che espande una principale scomparsa, dislocata nel non detto, ed è seguita da una frase indipendente.

diamo al dimostrativo «questa» valore non deittico, ma anaforico, la prima sarebbe da identificare nella scena realistica del testo precedente (almeno vv. 1-6); del tutto coerente con ciò il fatto che essa rifiuti la *fictio* poetica (vv. 2-3) e che le siano attribuiti elementi realistici come la «luna di maggio» oppure, con un di più di esplicitzza, le «vere disperazioni» che scandiscono l'amore («declino» invece ritorna a breve distanza dalla chiusa di XIII).⁶⁰ La squallida scena la cui integrità appare minata dai dati di realtà è allora la scena immaginata e simbolica della poesia. Qualcosa di molto simile avveniva in X, dove era uno spazio interno ad apparire invaso: «quando la calma di un molteplice sfacelo / si dilata e su questo interno plana» (vv. 2-3). La seconda parte della poesia fa invece centro sulla condizione del personaggio lirico, il cui destino è quello della caduta in un mondo atemporale che solo una sintassi nominale retta dall'infinito può esprimere correttamente (vv. 9-13):

Cadere in un luogo così preciso
chiuso come un uovo che il colore
non può illuminare:
da qui fatemi uscire.
Fuori dal mondo, con chi riconciliarsi?

L'invocazione finale è significativa in virtù del deittico di luogo che colloca l'enunciazione e il suo soggetto all'interno del mondo chiuso, ma anche perché esplicita l'impossibilità per il soggetto di fare conto sulle proprie forze e la conseguente necessità di affidarsi interamente agli altri. Per chi ha fatto della simulazione poetica del negativo e del correlato immobilismo psicologico il proprio habitat, riconciliarsi con il proprio vissuto traumatico non è mai possibile. Vedremo poi con quale significativo paradosso questa richiesta d'aiuto e di compagni finisca per coinvolgere presenze ancora una volta poetiche nella sesta sezione del libro, che vuole essere il resoconto di un incontro fruttuoso e quasi salvifico con la poesia di Bertolucci.

Il combattimento interno che agita il soggetto raggiunge la sua formulazione più cristallina in XV [*Scrivere dentro un mondo oscuro*], che affida agli infiniti l'apertura del discorso così da agganciarsi a XIV. Scrivere o vivere, rimanere all'interno o uscire fuori; questi i corni del dilemma (vv. 1-4), presentati con insolita chiarezza di referenti e nessi, ai quali segue una vera e propria poetica in versi (vv. 5-10), caso più unico che raro nella produzione dell'autore precedente al *Serraglio*:

Scrivere dentro un mondo oscuro

⁶⁰ Discorso in parte diverso deve essere fatto per le «ali nere del lago tra rupi perfettissime»: se il lago e le rupi, in quanto novità tematiche, possono essere interpretate come dettagli realistici, nulla toglie la solidarietà delle *ali nere* alla costellazione simbolica luttuosa che siamo venuti rintracciando fino a qui.

- o guadagnare l'aria e la luce
 ripetere una canzone, notturno uccello
 sopra i rami d'insonnia.⁶¹
- 5 Quale il conforto?
 Un'eco un fantasma
 si offrono all'ascolto di chi
 non dorme per paura e lascivia di pensieri
 ma piano piano gli consumano le ossa
- 10 lo riducono infine alla ragione

Sono lontani i tempi delle chiuse allegorie del *Margine dei fossili* e di *Persona*, e tutto è detto con grande semplicità: la scrittura poetica è necessaria per far fronte a un'insonnia dovuta a desideri erotici smodati («lascivia») e alle paure connesse, con ogni probabilità, alla loro repressione; l'io trova conforto nel proiettare la propria voce all'esterno, in un'eco o fantasma (la terza persona femminile luttuosa che tanto spesso abbiamo incontrato) che neutralizza nella propria simulazione discorsiva del dolore le fonti della sofferenza psichica; c'è però un prezzo da pagare, e consiste in una reiterata, progressiva riduzione di vitalità: le poesie «consumano le ossa». Il salto strofico comporta però un nuovo sommovimento, un ennesimo cambio di prospettiva che sembra rimettere in discussione la necessità della scrittura (vv. 11-15):

adesso scrive dentro un mondo cieco
 e un vento irrompe come fiamma
 e scaccia la preda dalla tana
 e il lume si rabbuia scappano i gatti
 nessuno fiata e niente si rischiera.

Tutto è diverso ora, a cominciare dalla ripresa all'indicativo presente, con tanto di enfasi sul *nunc*,⁶² dell'infinitiva iniziale. Il presente della poesia è un mondo chiuso che non si limita a mostrare segni di cedimento (come in X e in XIII) ed è invece sconvolto nella sua integralità dall'improvvisa irruzione di un vento la cui violenza è pari a quella del fuoco (le «bufere incandescenti» annunciate in I trovano finalmente il loro compimento).⁶³ La richiesta di XIV

⁶¹ L'alternativa che i primi due versi pongono in modo netto, sembra risolversi implicitamente a favore della scrittura, la quale è oggetto esclusivo del secondo distico; la debolezza della struttura sintattica consente di mantenere un certo tasso di ambiguità anche in un contesto di maggiore esplicitezza e univocità qual è quello di XV. Aggiungo che gli «uccelli notturni» ritornano nella terza sezione, abitanti della casa in cui lo stesso soggetto risiede, come oggetto del discorso di una «lacuna femminile», contrapposti «Al cantare del gallo uccello dell'aurora» ([*Al cantare del gallo uccello dell'aurora*] 6, 7 e 1).

⁶² Si tratta dell'ennesima riproposizione di un'enfasi posta sul presente nella misura in cui esso si distacca dal passato e lo nega: cfr. VI 4-6, VII 1-3, X 6-10.

⁶³ Ortesta attinge forse all'immagine mallarmeana del «vento assurdo che spazza via e consuma gli uomini» (Richard 1992 [1961], 198). In particolare, nel *Tombeau*, il vento come «realtà significativa [...] di annientamento o di derisione» (Ivi, 217) compare in alcuni frammenti tra cui il 59 («vento

12 («da qui fatemi uscire») trova immediatamente una risposta, anche se forse non quella attesa. La luce bianca della mente è spenta, gli animali simbolici della poesia (la preda e i più prosaici gatti, trasparente abbassamento dei più maestosi felini ai quali la *Costanza* ci aveva abituati) sono in fuga, il silenzio e il buio sono fatti universali, che ricordano «tutto il biancore perduto» di XIII 12. Doveroso, anche se forse a questo punto persino scontato, esplicitare che a fare il suo ingresso qui è la morte reale simbolizzata in tutto il suo terrore nullificante; una morte che non si oppone al tempo ma che, viceversa, ne è l'incarnazione più pura, di fronte alla quale le difese della poesia non possono che crollare.

XVI. [*Avanza su una corda tesa*], XVII. [*Con la testa rivoltata un cane*], XVIII. [*La riconosce*] Gli ultimi tre testi possono essere analizzati insieme in ragione della loro brevità e del movimento di apertura e rinnovata chiusura che nel complesso disegnano a partire dall'orizzonte sconvolto e liberatorio aperto dalla seconda strofa di XV. Il primo di essi, [*Avanza su una corda tesa*], si sintonizza sulle medesime frequenze e rilancia: il soggetto poetico «avanza su una corda tesa / a rischio della vita» (vv. 1-2), il suo foglio è «imbrattato» e «finalmente nel gioco» (vv. 6-7); alla scrittura difensiva sembra succedere una nuova forma di implicazione vitale della scrittura, divenuta finalmente instabile, contingente, aperta al divenire; «più non c'è pace» (v. 8) come già in X, e come in XV gli animali e con loro i vegetali e persino gli astri – tutta la gamma dei simboli naturali – vanno incontro a una sorte infausta: «un topo una rosa una stella / si sfregia e scompare» (vv. 9-10). Quella che sembrerebbe essere la conclusione naturale, a suo modo euforica di un percorso, si rivela però prontamente messa in questione dal ritorno del mondo chiuso e delle sue figure, più deboli e compromesse, ma forse ancora necessarie. Ecco allora in [*Con la testa rivoltata*], accanto alla novità del cane morto, comparire lei, che nemmeno il vento impetuoso può distogliere dai suoi compiti: «Aspra, spezzata da un turbine / di vento che solleva fango / lei cerca / tutto il miele un marcito continente» (vv. 2-5). La poesia conclusiva, [*La riconosce*], è ancora più esplicita nel suo riproporre, in forma condensata, quel mondo che gli ultimi testi parevano poter distruggere; sola traccia del tentativo rimane l'aggettivo «ansiosa», a rendere la non arresa inquietudine di una mente che non è più, almeno non del tutto, quella di prima:

La riconosce
– chiara e delicata voce –
nel soprassalto degli uccelli tutti insieme
e ansiosa la mente il nero
ne custodisce e il bianco.

Abbiamo assistito fin qui alla messa in scena conflittuale e dinamica di una condizione psichica di doppio legame: uno scontro di opposte tensioni che non di niente che soffia»).

può terminare se non con l'annullamento di entrambe oltre il termine della poesia e della vita. Tale conflitto onnipervasivo e insormontabile è responsabile di un particolare assetto dei significati, che in virtù di esso risultano soggetti a) a una polarizzazione che li dispone in serie di contrari (giorno/notte, luce/buio, chiuso/aperto, ecc.); b) a una divaricazione che ne fa il soggetto di predicazioni contraddittorie (il mondo, la voce, ecc.); c) a un sistematico movimento di negazione, intendendo il termine in senso forte, tra Freud e Orlando, ovvero come formazione di compromesso con la quale è possibile insieme negare e affermare – così è per la chiusura e la calma, soggette alla pressione di forze destabilizzanti, e soprattutto per il passaggio temporale, ammesso nella poesia ortestiana come mai prima ma alla condizione di essere ridotto alla negatività della perdita e del declino.

Un processo non troppo distante da questo è poi quello, davvero generalissimo in Ortesta, che impedisce la messa a tema dei reali oggetti del discorso, nel nostro caso soprattutto la morte e la poesia. Se esse sono i due fuochi del discorso sviluppato in *Nella sfera del bosco*, lo sono proprio in quanto non visibili. Le strategie atte a evitare una nominazione diretta sono quelle consuete, a cominciare dalla simbolizzazione di tipo metaforico (la morte è un vento infuocato) e metonimico (la scrittura è una voce). Frequente è anche la sineddoche, intesa in senso lato come miniaturizzazione di un complesso tematico (la primavera nel bocciolo, la figura materna nella frangia dei capelli, gli uccelli nelle ali). Per alcuni di questi motivi figurati il percorso attraverso la sezione coincide con un movimento dal figurato al proprio, dal simbolo al referente di realtà, omologo al movimento che conduce il soggetto dalla chiusura poetica all'apertura vitale: così la lingua, la voce e l'oralità si fanno a un certo punto scrittura e foglio (XV-XVI), così la terza persona femminile si muta da personificazione luttuosa a figura materna riconoscibile (XI, XIII). Tuttavia, proprio la già menzionata impossibilità di scogliere il doppio legame fa sì che tali processi siano da un lato contrapposti lungo l'intera sezione a ciò che del mondo chiuso permane, dall'altro interrotti e ridimensionati dall'ennesimo ripiegamento simbolico protagonista del dittico finale (XVII-XVIII). E ancora, vi sono temi la cui ambiguità e mobilità semantica non può essere ridotta in alcun modo, basti pensare agli uccelli e al loro volo, davvero onnipresenti: il volo che s'infigge nella mente coesiste con i piccoli uccelli che, turbati dalla morte, disfano i nidi; l'istanza luttuosa e poetica è un essere alato, ma anche l'io è un uccello notturno, e che dire poi delle enigmatiche «ali nere del lago tra rupi perfettissime» (XIV 7)?

Ciò che ora ci sentiamo di fare, però, è tentare una sintesi, mostrando come nella prima sezione si diano battaglia due diverse ipotesi sul destino della poesia e del soggetto che in essa ha ricavato il proprio confortevole ma angusto spazio vitale: la permanenza dell'io in un mondo chiuso che dal canto suo resta integro;

la fuoriuscita da quel mondo e la sua distruzione. La prima ribadisce una concezione della poesia come vita sostitutiva, condotta al riparo della mente, in uno spazio gelido e notturno dove una figura femminile di fantasma luttuoso evoca le proprie creature animali immaginarie, vigila sul dolore del soggetto e tiene un discorso capace di confortare il sofferente. Lo spazio della poesia è un interno quieto, un luogo di parole e di passato, dal quale lei esclude ogni turbamento affettivo. La continuità, la costanza, la vera e propria omeostasi che lo contraddistinguono sconfinano nell'atemporalità. Tuttavia, questo mondo fuori dal mondo appare in crisi, sottoposto alla crescente pressione di un esterno dinamico e instabile. Il soggetto, nel suo andare e venire dall'uno all'altro, si ritrova talvolta temporalmente situato in un presente del tutto diverso dal tempo che l'ha preceduto, cioè dall'eterno passato di chi abita la mente. Tre sembrano esserne gli attributi essenziali: l'azione violenta del tempo che culmina nel morire; la forza e la libertà delle passioni; la nullificazione della poesia. Alla vita congelata di quest'ultima si contrappone la congiunzione di vita e morte, vita che comincia *in extremis*, sul bordo del morire; per questo, crediamo, il passaggio temporale si configura in modo ambivalente come nascita e putrefazione, senza per questo perdere in unità di fronte alla finzione poetica. Alla poesia spetta poi di neutralizzare il tumulto delle passioni: lei è «senza desideri» (V 3) e «vigile al dolore» (VIII 17), dal suo discorso sono esclusi «amore» e «timore» (X 4), gli stessi due elementi («paura e lascivia di pensieri») responsabili dell'insonnia dell'io (XV 8). Un desiderio erotico rimosso (cui forse va associata l'aggressività che s'indirizza contro l'avversario paterno) si rovescia in paura e senso di colpa,⁶⁴ dando luogo alla poesia come risorsa a disposizione del risparmio psichico. Al mondo esterno, per converso, spetterà la riabilitazione dell'amore e della sofferenza («l'amore, il suo prevedibile declino / fatto di vere disperazioni», XIV 4-5), forze vitali bisognose di esprimersi a dispetto di ogni strategia contenitiva e la cui riscossa era d'altronde già in essere nel *Progetto*. La poesia si rivela allora come l'ostacolo che impedisce al tempo di fluire attraverso il soggetto e alle forze della vita di erompere: «È verde il bocciolo e fiorirà / quando più non parlerai» XI 1-2. Con movimento antibaudelairiano, alla sua bellezza ideale, perfetta perché sterile, si contrappone la viva bellezza in costante mutamento di tutto ciò che è

⁶⁴ Qualcosa di molto simile avveniva nel Mallarmé analizzato (in senso psicanalitico e letterario) da Charles Mauron. Cfr. a questo proposito Mauron 1968b [1950], 33-34, dove si menziona l'associazione tra l'«*érotisme refoulé* et [le] *sentiment de culpabilité* qui s'y rattache», poi provata testualmente attraverso l'esempio di *Erodiade*: «Si la princesse chérit avec tant de violence "l'horreur d'être vierge", si elle accueille par des réactions anormales la moindre suggestion amoureuse de la nourrice, c'est évidemment qu'elle lutte contre un désir intérieur que les derniers vers avouent. La curiosité pécheresse de saint Jean, et le châtement qui la suit, appartiennent à l'expression la plus classique du complexe d'Edipe. Comme l'angoisse névrotique dans la vie, l'expression d'une culpabilité sexuelle, l'inhibition, l'obsession de la mort dans l'œuvre justifient la psychanalyse».

contingente.⁶⁵

4.6 Il serraglio e la camera da letto

Il primo libro dove i nomi di Ortesta e Bertolucci compaiono uno sotto l'altro è la traduzione ortestiana delle *Fleurs du mal*, prefata da Bertolucci, il quale firma il breve scritto *Il mio Baudelaire*.⁶⁶ In quella che potremmo definire una cronistoria delle proprie letture e riletture delle *Fleurs*, oppure un vagabondaggio nelle zone baudelairiane della propria memoria, Bertolucci mette a fuoco, dicendosi costretto a ciò da una nuova traduzione che lo obbliga a rileggere tutta l'opera, un punto che non può aver lasciato indifferente Ortesta: ogni lettore seleziona per lo più senza saperlo i suoi luoghi dell'opera altrui, «eseguendo inconsciamente operazioni di rimozione forse non troppo lecite»⁶⁷ e compiendo un percorso fra i testi che non è altro che un ritorno a sé, ai propri luoghi interiori, ora arricchiti dalla nuova conoscenza di essi che la parola dell'altro, quasi in grazia di un piccolo miracolo, gli ha donato:

Oggi il poeta Cosimo Ortesta mi obbliga a leggere tutto il libro: [...] Era giusta questa lettura ultima. Ma non mi ha guarito dal morbo che mi fa, non dico scegliere, fissare a lungo gli occhi sulle poesie che più amo; e potrei farne a meno, ormai, perché le so a memoria, con affioramenti improvvisi, ossessivi di versi magari utili ai fini della mia meteorologia personale: «O fins d'automne, hivers, printemps trempés de boue [...]»⁶⁸

Baudelaire, dunque, amatissimo da entrambi, figlio innamorato della madre viva, ha il potere di mettere in connessione Ortesta e Bertolucci. Baudelaire, e accanto a lui almeno anche Proust, la cui indagine acuminata sui rapporti fra infanzia, memoria e creazione artistica, unitamente alla tragica endiadi di vita e letteratura (con la morte che sancisce la fine, insieme, della vita e dell'opera, compiendo il travaso della prima nella seconda), è fondativa sia per Bertolucci che per Ortesta, nel quale però si manifesta testualmente molto avanti nel tempo.⁶⁹

⁶⁵ Il carattere artificiale e sterile della bellezza in Baudelaire è tra le conseguenze del pregiudizio antinaturalistico e del correlato nesso tra valore e artificio riconosciuti da Francesco Orlando quali chiavi d'accesso all'opera del poeta francese nel suo saggio posto a introduzione della traduzione ortestiana delle *Fleurs du mal*, *L'artificio contro la natura nel mondo di Baudelaire* (Orlando 1996 [1966]; precedentemente incluso in Orlando 1983); per una lettura del testo *La Beauté* si rimanda *infra*, pp. 262-64.

⁶⁶ Il volume è introdotto dal saggio di Orlando citato nella nota precedente.

⁶⁷ Bertolucci 1996, IX.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Mi riferisco al lungo componimento in tre sezioni *Céleste*, dedicato a Céleste Albaret, al quale Ortesta affida il compito di aprire l'uscita donzelliana del 2006 (*La passione della biografia*). Questo il perentorio giudizio di Ortesta sul romanziere francese: «Marcel Proust est le plus grand écrivain

Cosa deve fare allora la poesia? In obbedienza a un simile patrimonio di modelli, tradizioni, forme, essa ha per Ortesta e Bertolucci il duplice, impossibile compito di proteggere il soggetto e insieme di testimoniare il trauma che ne costituisce, una volta per sempre, l'identità individuale. Di fronte a tali doveri, è proprio la lirica modernamente intesa ad assumere carattere di genere necessario, nella misura in cui concede all'io autobiografico di arretrare cedendo il posto a un io linguistico più evanescente, talvolta escluso dalla scena, e ancora nella misura in cui consente di neutralizzare il complesso traumatico trasponendolo in una serie di simboli autonomi e non contrassegnati biograficamente. Proprio a tale riguardo, Bertolucci e Ortesta condividono, sebbene con modalità assai diverse, la costruzione di un personaggio lirico infantile e regressivo, la cui figura si situa all'incrocio tra fissazione alla madre e incapacità sentimentale.

Come già detto, la funzione Bertolucci si manifesta nel *Serraglio* tanto come corredo tematico che come riscrittura sistematica della *Camera da letto*. Una nota d'autore premessa alla sesta e penultima sezione, l'omonima *Serraglio primaverile*, ci avvisa che Bertolucci giocherà, in quella sede, un ruolo a dir poco fondamentale: «Le poesie di questa sezione sono nate, per suggestione, da *La camera da letto* di Attilio Bertolucci, a cui vanno la mia gratitudine e tutto il mio affetto». Il lettore della *Camera*, tuttavia, arrivato a questo punto, sente scattare un clic: ha infatti già individuato una serie di presenze bertolucciane all'interno del libro, e può ora confermare la propria intuizione. Rimandano a Bertolucci, e in particolare al narratore autobiografico o autofinzionale in versi, anzitutto una serie di motivi presenti qua e là nelle prime cinque sezioni, tutti riconducibili al tema del passaggio temporale: i mesi e le stagioni, con le loro qualità climatiche;⁷⁰ il tempo organico del flusso sanguigno e del battito cardiaco;⁷¹ il passaggio del tempo – compresi i suoi risvolti più tragici, come la scomparsa improvvisa delle persone amate – vissuto soggettivamente con quiete accorata o commossa. Così accade ad esempio nella poesia *in memoriam* dell'amica Ludovica Koch,

du vingtième siècle. La prose de la *Recherche* est née d'une puissance nostalgie pour la poésie» (Ortesta 2004, 265).

⁷⁰ [*L'ombra di un mondo esterno*] 9 «fa notte estiva, quiete e calma»; *Recitativo* 30 «nel caldo cielo di Roma»; [*Ombra fredda come dicembre*] 1 «Ombra fredda come dicembre – forzarla»; [*Di numerosi albori stringersi al cuore*] 43-44 «a un balenio di uccelli tenero fuoco / al collo della primavera»; [*Giornata di fine ottobre*] 1-4 «Giornata di fine ottobre / a piedi su per il dolce pendio / e poi silenzio di un autunno / ancora così dolce»; [*Da ogni letto coppie*] 5-8 «s'inventa un giovane clima / un rosa lui diventa / nel ghiaccio morde vive / tutte le sue spine»; e forse anche [*Si staccano maschio e femmina*] presenta una cornice autunnale: «Si staccano maschio e femmina e atterrite / a ogni interruzione del lavoro le donne / orti e vigneti si scordano / mentre la terra paziente si apre». Non sono qui ovviamente rubricati i riferimenti all'inverno, ancora numerosi.

⁷¹ [*Ognuno sa cosa è meglio per sé*] 3-4 «anche se a volte un verdeturco / raddoppia il battito del cuore»; [*Chi entra nel passato e chi ci sta*] 8-9 «reti di luce teneramente / la scempiano attente al battito del cuore»; [*Il bacino di marmo scomparso*] 8-9 «Si adatterà più intima / alle tue vene a battere nel cuore».

insigne scandinavista e germanista, morta a soli 52 anni (1941-1993) a causa di un ictus e qualificata, nel ricordo poetico di Ortesta, come portatrice di un sentimento del tempo che ricorda irresistibilmente quello affiorante di continuo nella *Camera*: «[...] tenerissima / voce era la tua stessa quiete / non sacra, familiare di fatiche e calma / di giornate accolte per ogni loro inizio e fine» [*Giornata di fine ottobre*] 6-9. Perché la presenza del poema affiori in modo più puntuale, come effettivo ritorno della stessa materia verbale, non dobbiamo però attendere la sesta sezione: già alla fine della quinta, il primo pannello del trittico conclusivo ([*Viene un'altra notte serena...*]) è in realtà una riscrittura mascherata del capitolo XXX della *Camera*, *Il capanno*, il primo del secondo libro (XXX-XLVI) nonché un anello tematico decisivo perché proprio in quel punto prende avvio la relazione sentimentale tra A. ed N. (gli alter ego di Attilio e della compagna Ninetta) e può così cominciare a finire, molto lentamente, la protratta adolescenza del protagonista.⁷² Sorge però spontanea la domanda: perché rivelare la presenza dell'autore emiliano poche pagine dopo e qui invece nasconderla? E si risponde col dire che una simile strategia, sibillina e all'apparenza contraddittoria, è forse il modo col quale Ortesta vuole segnalarci la possibilità, sempre presente, che il poeta sia agito dalla poesia, che i movimenti e i processi di quest'ultima sfuggano in parte al suo controllo, in obbedienza al principio "di metodo" secondo il quale la conoscenza poetica avviene in un territorio non del tutto o quasi per nulla mappato, che sconfina con i domini dell'inconscio.

Prima però di venire alle modalità specifiche nelle quali si attua l'operazione di riscrittura al centro della sesta sezione, torniamo per un momento sulla nota d'apertura e rileggiamola: «Le poesie di questa sezione sono nate, *per suggestione*, da *La camera da letto* di Attilio Bertolucci, a cui vanno la mia gratitudine e tutto il mio affetto». Il riferimento alla suggestione è forse da sdoppiare: un processo cognitivo che investe la componente irrazionale e se ne serve per produrre effetti, ma anche, in senso proprio, un processo cognitivo impostato da un'altra persona con la forza della sua presenza e della sua parola, com'è per la

⁷² Divido il testo di Ortesta, monostrofico, in tre sequenze per ciascuna delle quali riporto di seguito i corrispondenti passaggi della *Camera*; il corsivo evidenzia le parti di testo concretamente riprese. [*Viene un'altra notte*] 1-4 «Viene un'altra notte serena... abbiamo tempo / camminiamo ciechi e stretti nel bozzolo / dorato e sonoro, tranquilli e insanguinati / perché muore così la nostra adolescenza» < XXX 78 «*Viene un'altra notte serena... ho tempo*»; 2 «e guidi noi che camminano stretti e ciechi»; 27 «il bozzolo dorato e sonoro»; 41-42 «tu che hai ceduto, amazzone insanguinata e tranquilla. // L'adolescenza di A. non può morire così in un sottobosco di pini». [*Viene un'altra notte*] 5-8 «C'è tempo – tutto il tempo – per restare fedeli / a questo nobile riparo / nostra perdizione / verso il freddo occidente» < XXX 77 «un aquilone in fuga e *perdizione verso l'occidente già freddo*». [*Viene un'altra notte*] 9-12 «Viene un'altra notte serena / e stiamo quieti, o sembra, / mentre si strema e incanutisce / il nostro dolore di immobili fuggiaschi» < XXX 113 «*che stanno quieti, o sembra*, lungo il terrazzino sopraelevato del capanno»; 139-40 «porto di pace, mentre / il libeccio aumentando d'intensità *incanutisce*».

suggestione ipnotica. Ciò che più interessa è però la conclusione: la gratitudine non è sufficiente, e a Bertolucci Ortesta indirizza tutto il suo affetto. Un simile caricamento emotivo non è un fatto isolato, e trova conferma nel fatto che l'emiliano è convocato sulla scena del testo altre due volte nella sesta sezione, tramite una dedica («a Attilio Bertolucci»)⁷³ e tramite un'allocuzione posta in apertura di componimento («Caro Bertolucci, se la durata / è maga e infermiera [...]»). L'insistenza con cui Bertolucci è chiamato a farsi presente, nella sua sostanza reale di individuo e poeta, nei testi di Ortesta, suggerisce che in gioco sia prima di tutto la vita dei due individui coinvolti, le cui parabole esistenziali possono incrociarsi in virtù di quanto essi hanno scritto – e letto, e tradotto, come nel caso già ricordato delle *Fleurs du mal*.

La sesta, omonima sezione del *Serraglio* conta ventuno testi, di cui diciannove monostrofici e due bistrofici; la lunghezza dei singoli componimenti è generalmente breve (13/21 fino a 10 versi), da un minimo di 2 ([*Monotona patria in mani paterne si chiude*]) a un massimo di 18 versi ([*La spalla d'avorio di Penelope*]), e complessivamente, per quanto concerne le forme, la sezione non si allontana dagli standard della raccolta. Che la forma non muti in corrispondenza con il passaggio, dichiarato, a una scrittura almeno all'apparenza secondaria, è un segnale di come per Ortesta non vi sia contraddizione né competizione, quanto piuttosto integrazione e contaminazione fruttuosa tra la sua parola e quella di Bertolucci, divenuto in questo frangente suo alleato in un'impresa comune. E lo stesso si può dire per la scelta del titolo e di chiudere di fatto il libro – essendo l'ultima sezione, *Stella*, composta di un solo testo – con la messa in scena della dipendenza della propria parola da quella altrui. È, questa, una legge generale della poesia ortestiana, nella quale la verità del soggetto è spesso e volentieri affidata allo schermo protettivo di un'altra voce. Protezione davvero fondamentale, se si pensa che Ortesta sta infatti tentando una strada emotiva e cognitiva inedita e incerta – la possibilità di aprirsi al passaggio temporale e medicare così i propri traumi –, una strada, anzi, che egli sa già di non poter percorrere fino alla fine data la sua incompatibilità con l'ossatura delle proprie disposizioni interiori (con annesse ricadute poetiche): fissazione, chiusura, intenzione luttuosa, esorcismo della morte.

Dei ventuno testi della sesta sezione, soltanto due – il sesto [*Torbida immagine*] e il quattordicesimo [*Lento, in ritardo*] – non includono alcun frammento riconoscibile del testo della *Camera*. La prima questione a porsi investe il rapporto che la struttura della sezione ortestiana intrattiene con il macrotesto della narrazione in versi: se lo percorre in lungo e in largo o si limita invece a selezionarne pochissimi punti scelti; e ancora, se ne rispetta e quindi riproduce

⁷³ La dedica è premessa al terzo componimento della sezione, [*Del Correggio la dolcezza immaginando*].

la scansione narrativa degli eventi e dei capitoli, oppure se la altera in maniera significativa. Il grande organismo della *Camera* (quarantasei capitoli per un totale di 9728 versi) è attraversato in tutta la sua estensione, idealmente percorso e interiorizzato nella totalità della sua articolazione; senza evitare, e anzi forse privilegiando quelli che sono i luoghi del trauma e della ferita e, in generale, le tappe fondamentali della storia interna, psichica e affettiva, del protagonista A. Ortesta si ricorda del distacco, a sei anni, dalla casa e dalla madre, divenuta «irraggiungibile» (XI *Il bambino che va scuola, a sei anni*; XII *In collegio*);⁷⁴ della scoperta del sesso come cifra affascinante e dolorosa del mondo adulto (XVI *In città*),⁷⁵ dell'autoerotismo puberale (XIX *A tredici anni*),⁷⁶ come anche del frequente affiorare del nodo edipico e dell'amore materno (XX *Il venditore di ostriche*; XXI *Il ritorno*);⁷⁷ si ricorda, ancora, dell'inizio della relazione tra A. e N. (XXX *Il capanno*), della morte del padrino don Attilio (XXIII *O salmista*)⁷⁸

⁷⁴ [*Entra nella siepe ciecamente*] «Entra nella siepe ciecamente / si ferisce guarendosi da solo / bambino malinconioso che si esalta» < XI 1-4 «Il bambino che va a scuola, a sei anni / muta profondamente la sua vita, / si ferisce di continuo e guarisce / da solo, i ginocchi e i polsi». [*Passa la notte nel cieco scontro*] 1-3 «Passa la notte nel cieco scontro di morti e di vivi / tutti vivi in sogno adesso che nel cuore dell'alba / fangosa gli manca il farmaco celeste» < XII 26-29 «Ma una mattina, dopo che la notte / passò in un cieco, / in un silenzioso scontrarsi di morti / e di vivi, tutti vivi in sogno»; XII 33-35 «poi il farmaco / del cielo celeste / dentro gli occhi troppo svelti e assorti...»; [*Passa la notte nel cieco scontro*] 5-8 «e poi, al calare della sera, i bambini estenuati esaltati / annunciano che tutti i giorni si prepara la festa / accesa di rose vertiginose / come l'irraggiungibile madre» < XII 172-73 «Qui al chiuso del convitto / la festa si prepara tutti i giorni»; XII 177-80 «la finzione più vera / del vero di quelle rose vertiginose / dal soffitto ramato e incannucciato: / o madre irraggiungibile, primavera perpetua».

⁷⁵ [*Intonaco e crepe svela la luce quieta*] 1-3 «Intonaco e crepe svela la luce quieta / se appena nell'occhio scuro si addensa / l'autunno e ti sporca del suo amore» < XVI 128-31 «dà una luce quieta e fissa / svelando / bellezza e caducità intonaco / e crepe. Soltanto qualche volta la domenica»; 166-67 «Nessuno s'è accorto dell'oscuro dolore / entro l'occhio fisso»; 183-85 «Tu hai sentito / addensarsi la pena, e covare quasi un rancore / nell'occhio già ridente»; 190-91 «t'accoglie la città e ti sporca / del suo amore e dolore in questo».

⁷⁶ [*La ghirlanda degli anni a te assegnati*] 6-7 «in questa plaga ventilata infruttifera / ma vulnerata da un lucore inconfondibile» < XIX 162-68 «È una plaga folta / ma non fetale non viscerale [...] / arborea, avvolgente, / ma ventilata: / l'ultimo luogo sulla terra / dove ci si possa recare, in questa stagione infruttifera»; 180 «in una nuova esistenza inconfondibile». Quanto all'aggettivo *vulnerato*, invece, Ortesta se ne dimostra particolarmente affascinato sganciandolo dai relativi contesti testuali (*Camera* VIII 43-44 «vita di giovinetta vulnerata / da quattro maternità»; XVI 65 «un'anima vulnerata dall'amore») e utilizzandolo più volte nell'intera sezione.

⁷⁷ [*La ghirlanda degli anni a te assegnati*] 1-5 «La ghirlanda degli anni a te assegnati, / sangue così ricco e cangiante / nella stagione invernale ancora luce / indugia incurante nel giallo aurato / dei giorni lentamente sconsacrati» < XX 61-63 «nel suo sangue troppo ricco / la bella ghirlanda degli anni a lei / assegnati, cangiante come rose»; 68-69 «Per questo, per quanto resiste di giorno / nel cielo invernale, fu inviato in luoghi»; 76 «si muove indugiando fuori di casa, incurante»; 99-100 «le cui trame consunte ardono di gialli / aurati sotto un azzurro che si anima»; 84 «segato, sino ai cieli sconsacrati e sbiaditi». La seconda parte del componimento di Ortesta (vv. 9-16) attinge ancora estesamente dal medesimo canto: i vv. 8-9 da XX 121-24, i vv. 10-11 da XX 65-67, i vv. 12-16 da XX 138-40 e 161-62.

⁷⁸ [*Scaduto il sonno dei sensi*] 1-5 «Scaduto il sonno dei sensi / finito il tempo delle passioni

e dell'improvvisa morte della madre Maria (XXXIV *Maria*), infine della nascita del primo figlio Bernardo (XXXIX *Lo spaniel custode*) come di altrettante tappe di crescita e parziale ma decisiva fuoriuscita dalla gabbia infantile. Il percorso con cui l'individuo diviene sé stesso, attraverso l'esperienza dirompente dell'evento traumatico che altera il corso del tempo, ma in seguito anche attraverso la sua lenta e faticosa elaborazione, è seguito da Ortesta per l'intera durata del suo svolgimento. Coerente con ciò è poi il fatto che la scansione narrativa del poema, seppure non perfettamente rispettata, non sia nemmeno eccessivamente disturbata, cosicché si ha l'impressione – a mio avviso fortemente voluta dall'autore – che le poesie siano nate in virtù di un irresistibile impulso alla scrittura durante, e non dopo, la lettura della *Camera*.⁷⁹ Un impulso, questo, isolabile delle successive, inevitabili operazioni di limatura e redistribuzione, e quasi certamente dovuto all'improvvisa, imprevedibile e quasi violenta risonanza che le parole di Bertolucci hanno potuto trovare nella mente del suo più che grato lettore.

La poesia del *Serraglio*, nella misura in cui prosegue e approfondisce l'inchiesta intrapresa dal *Progetto*, si distingue per l'affiorare in essa di tensioni, affetti e desideri che implicano la forzatura dello spazio dell'anaffettività in direzione di una più ricca partecipazione vitale. Proprio rispetto a tali esigenze la *Camera* è in grado di fornire utili indicazioni, anzitutto a partire dall'immagine fondativa della *bedroom*, intesa come spazio protettivo – esattamente come la casa e i suoi analoghi in Ortesta – ma anche come luogo che si fa testimone del ciclo vitale di nascita e morte, *eros* e *thanatos*, ponendosi come simbolo stesso del passaggio temporale. Così, «la casa bassa e lunga / con portefinestre pitturate in verde / e la vigna» «si disfano ammutolite / consenzienti a che del tutto

incenerite / un angelo custode di grande pazienza / insensibilmente l'avvia nel dominio / di ruggine e ghiaccio alla nuova fiamma» < XXIII 33-34 «finito il tempo degli scoiattoli e delle noccioline, / scaduto il sonno dei sensi, che cosa»; 18-20 «un angelo custode di grande / pazienza e persuasione a sviarlo / insensibilmente / dal dominio familiare di boschi e improvvisi»; 39 «del ghiaccio e della ruggine, della fiamma eretta». [Scaduto il sonno dei sensi] 6-9 «Una bianca ebbrezza lo trascina / alla precoce prostrazione in una valle macchiata / di viola e di giallo turbata / alla prima bufera di vento» < XXIII 92 «piccola ebbrezza e prostrazione di prima»; 89 «al frumento marzuolo, al trifoglio macchiato di viola»; 137 «la nausea, alla prima bufera di vento, arida». [Scaduto il sonno dei sensi] 11-12 «Non certo l'acqua fuggitiva paradiso e nuvole / dell'anima infantile» < XXIII 284 «quell'acqua fuggitiva, che non ritorna, non ritorna più»; 289 «di un'anima infantile». [Scaduto il sonno dei sensi] 13-16 «Insonne l'immoto apostolo sull'abisso / già muore con l'occhio sfiorando / la tenera terra nera / in una fine ingloriosa per tremore» < XXIII 299 «tenera terra nera, vermi. Sul colle»; 307 «a dimenticarlo: la sua fine ingloriosa»; 314 «ne avrò accettato in lascito con gioia e tremore». La domanda del v. 10 («E chi proteggerà l'atroce pellegrino della mente?») riecheggia infine vagamente XXIII 240-43.

⁷⁹ I capitoli della *Camera* sono ripresi – con l'eccezione del XXX, ipotesto di [Viene un'altra notte serena...] – da Ortesta nel seguente ordine: VIII-XI, V, VIII, XII, XVI, XIII, XIX-XX, XX-XXI, XXIII, XXXIV, XXXVI, XXXIX, XL. Come si vede, le alterazioni rispetto alla sequenza originale sono minime.

insonne / non si prolunghi l'adolescenza» [*La casa bassa e lunga*] 1-3, 9-11; oppure, più debolmente, «Malandata è la casa che lui ama». Come già accadeva nel *Progetto*, gli spazi chiusi che difendono il soggetto dall'irruzione delle forze della vita vengono meno, mentre l'impiego "spostato" dell'aggettivo «ammutilite» identifica quegli stessi spazi con la poesia, la cui sopravvivenza è messa a rischio dalla sopraggiunta inutilità della sua funzione protettiva. Tuttavia, in modo paradossale, le forze della vita sono anche, in corrispondenza con la vecchiaia che ormai caratterizza il personaggio lirico, le forze della morte, figurata come imminente o già in atto: nonostante sia finalmente «scaduto il sonno dei sensi / finito il tempo delle passioni incenerite», «insonne l'immoto apostolo sull'abisso / già muore con l'occhio sfiorando / la tenera terra nera / in una fine ingloriosa per tremore» [*Scaduto il sonno*] 1-2, 13-16. L'approdo al silenzio, ovvero la dismissione della poesia, è dunque connesso non solo all'irrompere di una vita a lungo trattenuta fuori, ma anche al precipitare nell'assenza, soggetti alla forza dell'«acqua impetuosa che si porta via le parole» [*Il bel giorno d'ottobre*] 7-8; dove l'immagine luttuosa dell'acqua, rubata al cap. XXXIV della *Camera*, è riferita alla morte della madre e alla sopraggiunta impossibilità di comunicare con lei:

«Quando non si può più comunicare
perché la cara, la diletta persona
è già sull'altra riva e non ci sente –
fra noi e lei corre *un'acqua impetuosa*
che si porta via le parole
una strana calma ci prende, come se
si assistesse a un rito necessario. [...]
(*Camera* XXXIV 33-39)

Il contributo decisivo che la *Camera* apporta alla ricerca ortestiana risiede tuttavia nell'accettazione del passaggio temporale, della caducità intesa come sfondo dell'esperienza umana, nella sua duplice natura di gravosa minaccia e riserva di valore. È il tema della durata «maga e infermiera», da Ortesta introdotto in forma interrogativa nel penultimo testo della sezione, di cui riportiamo anche l'ipoteso bertolucciano:

Caro Bertolucci, *maga e infermiera*
è la durata? Quieta e lenta discende
la tua eredità, saluto di molta ricchezza
al crepuscolo del secolo che muore
della tua della nostra malattia.
[*Caro Bertolucci, maga e infermiera*] 1-5

Ora quei letti adolescenti
s'impolverano in solaio
destinati alla dimenticanza, com'è giusto e triste:

rimediabile trauma se il tempo è durata,
se la durata è maga e infermiera.
(*Camera* XXXIX 71-75)

Nel nuovo lettino per Bernardo, il figlio infante, che ha sostituito i due letti gemelli un tempo destinati ad A. e al fratello maggiore Ugo e ora dismessi, il narratore della *Camera* identifica un'immagine simbolica capace, con la sua dolcezza e familiarità,⁸⁰ di sintetizzare la possibilità che il tempo lungo, nel suo distruggere e creare insieme, consenta a chi sa affidargli il riassorbimento dei traumi e la costruzione di un rapporto non esclusivamente difensivo tra soggetto e mondo. È questa la lezione fondamentale che Ortesta ha potuto trarre dalla *Camera*, tanto più capace di attivare in lui un processo di trasformazione interiore quanto più vincolata a un soggetto – il narratore e dietro a lui l'autore della *Camera* – avvertito come profondamente simile a sé («della tua della nostra malattia»)⁸¹. Non possiamo tuttavia non notare che Ortesta sceglie la forma interrogativa, rivolgendo a Bertolucci una domanda alla quale non si sente di rispondere affermativamente lui stesso, quasi che la sua strada fosse e non fosse quella, stretto tra il desiderio, ormai fortissimo, di una via d'uscita, e l'impossibilità effettiva di imboccarla con le risorse psichiche a disposizione.

Una situazione contraddittoria di questo tipo, dove l'impasse convive con una decisa tensione al movimento, è coerente non solo con la curva poetica di Ortesta nel suo complesso, ma anche e soprattutto con l'organizzazione tematica del *Serraglio*, tesa a figurare un conflitto non risolvibile tra il mondo chiuso della casa, del freddo e del nero, e l'impossibilità oramai di rimanervi pacifica-

⁸⁰ Ma anche grazie alla sua capienza in termini di nessi intertestuali, se nel fondamentale capitolo XXXIV dedicato alla morte della madre Maria, gli stessi due letti compaiono per la prima volta in quanto oggetto di una fantasia edipica di A., che vorrebbe congiungersi con N./Maria sul proprio giaciglio di figlio/amante: «[...] Ora, / mio padre uscito a parlare con gli uomini, / mi ritrovo con N. nella camera / in cui stanno / i letti gemelli di noi figli. Vorrei / distendermi con lei sul mio, / dove / l'adolescenza è durata troppo a lungo» (vv. 110-118). Spetterà alla compagna frustrare, benevolmente, tale desiderio infantile.

⁸¹ Non va infatti dimenticato che la *Camera da letto* costituisce un rischioso esperimento e un esito almeno in parte impensabile per un poeta che fino a quel momento si è mantenuto senza sforzo entro i confini della lirica, giungendo con *Viaggio d'inverno* – libro collocato da Ortesta fra i massimi tre del secondo Novecento italiano, assieme a *Variazioni belliche* e *Stella variabile* – a esiti di straordinaria intensità nella capacità di mettere in forma, in strutture metrico-sintattiche insieme chiusissime e internamente esondanti, la sofferenza psichica e la qualità traumatica del passaggio temporale, figurato come ferita e dissanguamento. Si vuol dire con ciò che il tentativo di ricostruzione memoriale e psichica messo in atto da Bertolucci con la *Camera* può agire in profondità su Ortesta proprio in virtù del suo avere alle spalle un percorso nel quale quest'ultimo non può non riconoscere, seppure espresso nel modo – opposto al suo simbolismo – di un impressionismo minuto, il proprio mondo interiore. Per un'indagine sui rapporti tra *Viaggio d'inverno* e *Camera da letto* mi permetto di rinviare a Morbiato 2016, 151-155, al quale più in generale rimando per una lettura approfondita della *Camera* che tenta di valorizzare il tema dell'accettazione temporale e il valore terapeutico, oltre che riparatorio, della scrittura.

mente confinati. Lo conferma il testo successivo all'ultimo che abbiamo citato, l'ultimo della sezione ([*Piangono, sono fatte così...*]), il quale nega o almeno limita fortemente la prospettiva aperta dall'esempio bertolucciano. Soggetto ne sono anonime terze persone femminili, forse le poesie o – il che è lo stesso, solo su un altro piano dell'architettura simbolica – le innumerevoli presenze femminili umane e animali figurate nelle poesie di Ortesta fin da *La passione della biografia*, alle quali viene di fatto riassegnato *in extremis* un luogo d'esistenza coincidente con il «recinto benigno» del titolo del libro (vv. 1-5):

Piangono, sono fatte così...
se le allontanano dal recinto benigno
serraglio primaverile dove si consuma
la loro piccola ebbrezza
sempre affannate di servitù smaniose.

Nonostante «la loro timidezza» (v. 7), ennesima figura di rifiuto della vita, sia destinata a sparire («che passerà / lasciando cicatrici rosate», vv. 8-9), esse troveranno posto all'interno del consueto «chiaro rifugio invernale» (v. 10), il quale, «fatto di premonizioni antelucane / tutte le accoglierà assegnando a ciascuna / il suo cono di luce / a proteggere il giovane cuore» (vv. 11-14).

A mo' di ultima tappa, resta da osservare più da vicino la riemersione dei frammenti poematici all'interno del dettato lirico concentrato e metricamente composto al quale Ortesta si è sempre mantenuto fedele. Con quali gesti la parola di Bertolucci è riconfigurata all'interno del proprio discorso? La memoria poetica di Ortesta appare in questa sede essenzialmente semantica, fortemente impressionata dalle immagini e meno attenta al ritmo dell'ipotesto e alle sue scansioni metrico-sintattiche. Lo provano i frequenti episodi di inversione e mutamento nell'ordine dei costituenti,⁸² di cancellazione di parole e parti più estese,⁸³ di selezione limitata a un singolo lessema o sintagma;⁸⁴ così come la

⁸² [*Passa la notte in un cieco scontro*] 8 «come l'irraggiungibile madre» < XII 180 «o madre irraggiungibile, primavera perpetua»; [*Intonaco e crepe svela la luce quieta*] 8 «in fragrante permanenza della neve» < XVI 59-60 «preziosa visita e permanenza fragrante / della neve», che vale anche come esempio del passaggio da sintagma inarcato a verso singolo; [*Occhi feriti dalla luce ingenua*] 3 «amaramente volgeva l'estate a un grande tiglio» < XIII 12 «volgendo amaramente l'estate». L'inversione può darsi anche tra elementi disposti su versi contigui, come in [*Scaduto il sonno dei sensi*] 1-2 «Scaduto il sonno dei sensi / finito il tempo delle passioni incenerite» < XXIII 33-34 «finito il tempo degli scoiattoli e delle nocciole, / scaduto il sonno dei sensi, che cosa». Vi sono infine casi di più complessa redistribuzione: [*La ghirlanda degli anni a te assegnati*] 1-2 «La ghirlanda degli anni a te assegnati, / sangue così ricco e cangiante» < XXI 61-63 «nel suo sangue troppo ricco / la bella ghirlanda degli anni a lei / assegnati, cangiante come rose».

⁸³ [*Passa la notte nel cieco scontro*] 3 «fangosa gli manca il farmaco celeste» < XII 33-34 «poi il farmaco / del cielo celeste»; [*Scaduto il sonno dei sensi*] 6-7 «Una bianca ebbrezza lo trascina / alla precoce prostrazione in una valle macchiata» < XXIII 92 «piccola ebbrezza e prostrazione di prima».

⁸⁴ [*La ghirlanda degli anni a te assegnati*] 5 «dei giorni lentamente sconsacrati» < XX 84 «segato,

facilità con cui un segmento a cavallo tra due versi è riportato nello spazio di un unico verso,⁸⁵ secondo una necessità di adattamento al proprio ritmo mentale, poi trasferito sulla pagina. Un altro fenomeno frequente vale a dire la serie di tagli che consente la compattazione di una sequenza versale in un unico verso “sintetico”,⁸⁶ palesa la necessità di rastremare la sintassi diffusa di Bertolucci per adattarla al proprio dettato asciutto e secco. L’analisi estesa di un campione può essere utile a visualizzare quanto sintetizzato forse un po’ bruscamente fin qui. Sia il terzo testo, esplicitamente dedicato a *Attilio Bertolucci*:

- Del Correggio la dolcezza immaginando
la tinta dei contrasti, quasi avorio
nel primo attacco dell’inverno come
se fossero esistite
5 già nel dolore per la morte
di una bambina
nella voglia improvvisa di parlarne
che non è proprio dolore
e intanto si dirama e non è più
10 come prima – superstite stupore
pianto tepore della voce sempre uguale
in lei tua sorella maggiore.

Il capitolo sottostante in questo caso è il V, *Elsa*, dedicato alla morte, a sei anni, della sorella maggiore del protagonista A. Alle numerose tessere attinte a esso si aggiunge però una memoria del cap. II (*Giovanni Rossetti*, il nonno materno): 86 «nel primo attacco dell’inverno, quasi», ripreso al v. 3.⁸⁷ L’ordine

sino ai cieli *sconsacrati* e sbiaditi»; [*La ghirlanda degli anni a te assegnati*] 7 «ma vulnerata da un luore inconfondibile» < XIX 180 «in una nuova esistenza *inconfondibile*»; [*Scaduto il sonno dei sensi*] 11 «Non certo l’acqua fuggitiva paradiso e nuvole» < XXIII 284 «quell’*acqua fuggitiva*, che non ritorna, non ritorna più».

⁸⁵ [*Passa la notte nel cieco scontro*] 1 «Passa la notte nel cieco scontro di morti e di vivi» < XII 26-27 «Ma una mattina, dopo che *la notte / passò* in un cieco»; [*La ghirlanda degli anni a te assegnati*] 4 «indugia incurante nel giallo aurato» < XX 99-100 «le cui trame consunte ardono di *gialli / aurati* sotto un azzurro che si anima»; [*Scaduto il sonno dei sensi*] 3 «un angelo custode di grande pazienza» < XXIII 18-19 «un angelo custode di *grande / pazienza* e persuasione a sviarlo»; [*Scaduto il sonno dei sensi*] 4 «insensibilmente l’avvia nel dominio» < XXIII 19-20 «pazienza e persuasione a *sviarlo / insensibilmente*»; quest’ultimo è significativo in quanto tipica combinazione di più procedimenti: oltre alla ricompattazione del sintagma inarcato, vanno registrati l’inversione tra i suoi componenti e il rovesciamento semantico del verbo. Per il fenomeno opposto (rompimento metrico di un sintagma) si veda il già citato [*Caro Bertolucci, maga e infermiera*] 1-2.

⁸⁶ [*Occhi feriti dalla luce ingenua*] 2 «tra disciplina e rêverie di smozzicate preghiere» < XIII 55-58 «smozzicate le *preghiere* secondo / un rito personale / che non potrai abbandonare, aspetta, / aspetta da una *rêverie* la tua pace»; [*Scaduto il sonno dei sensi*] 10 «E chi proteggerà l’atroce pellegrino della mente?» < XXIII 240-43 «il Poeta *pellegrino* d’arte, sacerdote di vita-arte, / *proteggete* dal suo maleficio, dalla sua lingua vibrante / entro le labbra tumide parole irripetibili / e assonnanti, *proteggete* il prete in pericolo». Si veda anche il già citato (cfr. *supra*, nota xxx) [*La ghirlanda degli anni a te assegnati*] 6 «in questa plaga ventilata infruttifera», che riprende e accorpa alcuni lacerti lessicali di XIX 162-68.

⁸⁷ La contaminazione o integrazione di più capitoli nello stesso testo d’arrivo non è un fatto isolato.

testuale-narrativo del capitolo quinto è rispettato nelle sue grandi articolazioni, cioè nei rapporti tra le diverse lasse o sequenze, mentre si registrano diversi sommovimenti locali: l'ultima strofa (V 171-207), in particolare, è l'oggetto di un movimento oscillante della memoria poetica (V 182 / 177-78 / 184 / 174-75 / 189). Quanto ai gesti formali, oltre alla ripresa di II 86 ve n'è una seconda di altrettanto precisa, rispettosa del taglio metrico e della disposizione dei costituenti sintattici, che interessa i vv. 5-6 < V 92-93 «Quanto dura il dolore per la morte / di una bambina di sei anni? [...]». Ma già uno sguardo ai vv. 7-8 mostra una grande libertà nel riformulare la lettera del testo altrui, oggetto di un'inversione logico-sintattica, di una ristrutturazione metrico-sintattica, del passaggio temporale dal passato al presente e infine dell'anticipazione di un elemento recuperato da un verso di poco successivo (V 140 «all'improvviso, e si perdeva, poi»). Qualcosa di analogo può essere osservato per gli inserti presenti ai vv. 9-10 e 11, attinti rispettivamente a V 177-78 («chissà dove; ma intanto dentro / non è più come prima, la mente») e 174-75 («accompagnano con voce / chiara e uguale per lasciarci poi»), dove la catena sintattica originale è rotta per isolare alcuni elementi e poi riconnetterli con l'ausilio di singole tessere poco distanti (per il v. 9, V 182 «il sole che va via. Così si dirama»; per il v. 10, V 184 «e consola i superstiti che il biondo»).

Quanto visto fin qui ci porta a concludere che la definizione di riscrittura è, per il processo messo in atto da Ortesta, imprecisa se non impropria. La serie di gesti con cui egli si impadronisce di spezzoni del racconto in versi bertolucciano non ha nulla della riscrittura intesa come operazione volontaria e deliberata, idealmente condotta con il testo sotto gli occhi, e orientata da intenzioni di omaggio, emulazione, parodia o gioco esclusivamente letterario.⁸⁸ Come ha detto esemplarmente Vitaniello Bonito,⁸⁹ Ortesta piuttosto *ricanta* con la propria voce un testo altrui profondamente interiorizzato dopo che esso ha colpito il cuore e la memoria, attivando un processo di scoperta rivolto in basso, verso zone del sé profonde e sconosciute. L'incontro con la *Camera*, allora, non è nulla di diverso da un'agnizione, da un riconoscimento che schiude una possibilità di conoscenza in un preciso punto del tempo dove la voce dell'altro incontra la

A certificarlo basti uno sguardo al primo testo della sezione, [*Entra nella siepe ciecamente*] («Entra nelle siepe ciecamente / si ferisce guarendosi da solo / bambino malinconioso che si esalta»), nel quale confluiscono un frammento del capitolo VII (108 «ciecamente entra nella siepe oscura») e uno dell'XI (3-4 «si ferisce di continuo e guarisce / da solo [...]»), con sovrapposizione, nel testo ortestiano, di due distinti personaggi della *Camera*, il fratello maggiore Ugo e il protagonista A. Altri casi sono quelli di [*La ghirlanda degli anni a te assegnati*] e del contiguo [*La spalla d'avorio di Penelope*], che combinano lacerti, rispettivamente, dei capitoli XIX-XX e XX-XXI, mostrando assai chiaramente come l'ordinamento delle poesie rispetti la scansione del racconto bertolucciano.

⁸⁸ Distante è anche l'orizzonte della riscrittura critica di matrice sperimentale e neoavanguardistica, messa a fuoco da Arvigo 2003.

⁸⁹ Bonito 1996, 40.

propria e si mischia con essa naturalmente, attingendo una verità improvvisamente condivisa e prima di quel momento almeno in parte impensata.

5. Tra antologia e raccolta

5.1 *Una piega meraviglia*

Una lettura critica di *Una piega meraviglia*,¹ l'auto-antologia che Ortesta pubblica per le edizioni veronesi di «Anterem», rivista alla quale collabora negli stessi anni, non può che cominciare dalla fine, ovvero dalla nota che l'autore pone a chiusura del libro, a seguire e non a precedere il saggio critico di Vita-niello Bonito. Vista la rarità di simili uscite allo scoperto e la difficile reperibilità del volume, la riportiamo per intero:

Preparare un'auto-antologia è stato più facile che scrivere queste poche righe di presentazione. I tagli e i cambiamenti (correzioni?) minimi o consistenti operati su testi scritti fra il 1980 e il 1998 li avevo già da tempo decisi nella memoria e nella volontà che ogni volta mi accompagnano nell'atto dello scrivere. Perciò, questa antologia è il mio presente. Mutilata e ricca al tempo stesso, è l'immagine che oggi ho di me stesso, a cui non posso dare se non il nome di un'ulteriore diramazione, docile piega nel lavoro che ho svolto nel corso di vent'anni.²

Sono molti gli elementi significativi: la difficoltà e il riserbo a doversi pronunciare criticamente sulla propria poesia; la natura non correttiva, ma semplicemente trasformativa delle varianti, parte di un processo inevitabile legato al passare del tempo; memoria, volontà e lavoro come parole-chiave che definiscono la dimensione concreta della propria scrittura; l'enfasi sul presente e sull'«ulteriore diramazione», sulla natura cioè propulsiva dell'operazione antologica. Avremo modo di attivare alcuni di questi spunti riflettendo sui vari aspetti del libro.

Il volume è costruito nel modo che segue: in copertina, la riproduzione di un autografo autoriale datato 1999 e «conservato presso il Centro di documentazione sulla poesia contemporanea Lorenzo Montano della Biblioteca Civica di Verona», che di fatto è l'unico inedito, nascosto, del libro;³ il retro dell'occhiello

¹ Ortesta 1999c.

² Ivi, 57.

³ Il testo, chiaramente leggibile, uscirà l'anno successivo su «Galleria» (Ortesta 2000c) con alcune varianti: «Vedranno visioni e sogneranno sogni: / la loro falsa meraviglia è quella / di chi non crede a sillabe e discorsi / da sempre intonati a uno spontaneo silenzio / chiaro nel negarsi / nel non volere pronunciarsi e pronto / ad accogliere il tremore di ogni futile parlare / dentro il petto nero della Terra». La redazione definitiva andata a stampa differisce in due punti per «contrazione», con effetto assolutizzante: 2-3 «la loro falsa meraviglia è quella / di chi non crede a sillabe e discorsi» > «la loro falsa meraviglia è / di non credere a sillabe e discorsi»; 4 «da sempre intonati a uno spontaneo silenzio» > «da sempre intonati a spontaneo silenzio». A lato di elementi già propri del repertorio tematico autoriale come i «discorsi / da sempre intonati a uno spontaneo silenzio», riedizione delle «potenti / e nere pause» intonate in luogo della «sua vera

prima del frontespizio ospita un disegno di Giulia Napoleone che rappresenta forse un resto di pergamena; all'interno quattro sezioni: *Parola stessa*, *Protezione notturna*, *Persona*, *Stella*; seguite da un saggio di Vitaniello Bonito, *Un varco nella memoria* (pp. 47-57), una breve nota anepigrafa firmata dall'autore (p. 57) e la nota biobibliografica (p. 59).

«Mutilata e ricca»: solo 27 testi, a fronte dei 232 che aveva a disposizione; ma l'esiguità non corrisponde a povertà di senso, data la perdurante attualità dei componimenti salvati e, direi, le nuove relazioni che tra essi s'instaurano in virtù del loro essere composti insieme in un nuovo organismo macrotestuale. Le proporzioni tra i libri antologizzati sono le seguenti: al *Bagno* 4 testi (14,81% sul totale di 27), alla *Costanza* 11 (40,74%), al *Progetto* e al *Serraglio* 6 ciascuno (22,22%); precisando che *Il margine dei fossili* e [*resta girata dalla parte opposta*] vanno a far parte di *Protezione notturna* (cioè della *Costanza*), mentre *Persona*, divenuto anepigrafo, entra nella sezione eponima (cioè nel *Progetto*). Il ridimensionamento del *Bagno* è evidente, più che nella quantità (in fondo solo due testi lo separano da terzo e quarto libro), nella qualità dei recuperi: di *Pizia* (I) e di *La passione della biografia* (III) sono inserite redazioni "sintetiche", quasi un compendio di originali di ben altra estensione;⁴ si evitano le punte più sperimentali (*Il bagno degli occhi*, *Veglia*, ecc.) per privilegiare, in seconda e quarta posizione, due testi brevi, formalmente risolti e dalla pronuncia schiettamente letteraria come *Volpe* e *Parola stessa*, il quale offre alla prima sezione il proprio titolo metapoetico, rimuovendo quindi la componente traumatica e convulsa del primo libro. Discorso del tutto diverso va fatto per la *Costanza*, che fornisce l'apporto più cospicuo e sembra costituire per l'autore la messa a punto di un discorso poetico che da lì in avanti proseguirà lungo un medesimo solco.

Il quadro che l'antologia dà della *Costanza* non può dirsi esaustivo e riflette scelte precise. Un forte rilievo è accordato alla relazione conflittuale e irrisolta che lega madre e figlio, tra ostilità di lei ([*la neve in pudore superbo*])⁵ e narcisismo di lui ([*Ardenti malinconie*]). Conseguenza di ciò mi sembra essere l'ampio risalto dato al punto di vista infantile, che si ritrova, oltre che nel già citato [*Ardenti malinconie*]⁶, nei due conclusivi [*per riposare un momento qui*]⁷ e [*Non*

voce» nel *Progetto* ([*Forma una seconda nebbia*] 2-3), spicca come rarità il soggetto di terza plurale.

⁴ Di *Pizia* si riportano le stazioni I, III e la quinta non numerata, senza numerazione o altro tipo di separazione aggiuntiva tra le strofe; della *Passione* si riporta invece un sunto di sole 48 righe, ottenuto cancellando larghe parti di testo e accorpando le restanti in una nuova sequenza; della redazione del 1980 si conservano le righe 15-38 > 1-21; 72-82 («Passa senza immagine l'immagine [...]») > 22-30; 103-05 > 31-33; 121-23 > 34-36; 193-200 > 37-43, a cui si attacca direttamente, senza spazi, 203-08 > 44-48.

⁵ In origine intitolato *Protezione notturna*, ora anepigrafo, il suo titolo passa a designare la sezione.

⁶ 1-4 «Ardenti malinconie occupazioni ariose / nessun disastro oscurava la soglia / nel quieto conversare che un poco diventava / fanciullesco. [...]».

⁷ 1-5 «per riposare un momento qui / su un letto intero di noce / guarnito di sonaglietti / che

timido ma di freddo cuore];⁸ e si trattava d'altronde di un nucleo particolarmente caro all'autore già ai tempi della pubblicazione del libro.⁹ La rilevanza della morte è espressa invece ricorrendo alla tecnica dei nessi fra testi contigui: due poesie di identica dimensione (10 e 11 versi) e forma quasi identica disposte in parallelo ad apertura di pagina si chiudono rispettivamente su «morto di paura» ([*Ardenti malinconie*] 10) e «morire» ([*In un volo basso*] 11). Alla morte si aggiunge l'intenzione luttuosa, di cui danno ampia testimonianza *La ricreazione del paggio* e [*resta girata dalla parte opposta*], ma anche gli ultimi due pannelli del trittico finale di *La casa comune* ([*La casa comune adesso accerchiata*],¹⁰ [*Tutta rivolta verso il sonno*]),¹¹ così che anche la simbologia dello spazio chiuso trova piena espressione. Formalmente la palma va senz'altro al quadrato metrico rosselliano, che conta tutte e tre i suoi esemplari più riconoscibili, incluso quello che esplicita il debito ([*Ardenti malinconie*], [*In un volo basso*], a *Amelia Rosselli*). In generale, poi, i testi selezionati rinviano l'immagine di una raccolta bipartita fra poesie brevi e compatte e lunghe *suite* ordinate. La seconda di esse, dopo *La ricreazione del paggio*, è ovviamente *Il margine dei fossili*, al quale spetta di enunciare implicitamente l'avvenuto distacco dalla poetica del *Bagno* e la scelta in favore della mediazione che i fossili possono garantire fra soggetto e nodi traumatici.

Quanto alle varianti, esse coinvolgono 13 testi su 27, di cui com'è ovvio soltanto uno dal *Serraglio*, peraltro con un intervento minimo.¹² Oltre a correzioni microscopiche, stilisticamente poco rilevanti,¹³ è dato rintracciare tre tipi di varianti: modificazioni sintattico-semantiche ottenute attraverso interventi puntuali, ristrutturazioni dell'assetto metrico, contrazioni. Del primo tipo

salvano la gola dalle ferite / da sanguinarie erbe si ripara il bambino».

⁸ 1-3 «Non timido ma di freddo cuore / abbandona i suoi compagni e non li nomina mai / avviandosi in un sogno pomeridiano di incubi e smanie»; 9-10 «aveva in odio il piangere dei putti / ma anche qualche volta il tossire degli adulti».

⁹ «Il sapore fiabesco [della *Costanza*] è dato anche dalla presenza di molti animali, c'è il gatto Pamino, c'è Olga, che è un cane samoiedo, ci sono pantere e torelli. Ho cercato di guardare il mondo dal punto di vista degli animali che è poi il punto di vista dei bambini e anche quello delle favole» (Ortesta in D'Orrico 1986).

¹⁰ 5-8 «bambini stanno lì sepolti / accanto alle abitazioni, in grandi urne / con un'apertura alla sommità perché / l'anima possa uscire e ritornare».

¹¹ 1-2 «Tutta rivolta verso il sonno / è questa casa. Ospita neri boschi».

¹² [*L'ombra di un mondo esterno*] 7 «di fiocchi di neve, bufere incandescenti» > «fiocchi di neve, bufere incandescenti».

¹³ Vi sono molti interventi minimi come quello appena citato (che elimina una ridondanza e simmetrizza il verso): punteggiatura (in [*Ardenti malinconie*] scompare il punto fermo finale), sostituzione di una preposizione per ragioni eufoniche o di adeguatezza semantica (*Volpe* 3 «col lampo si è intrecciato» > «con il lampo si è intrecciato»; *Pizia* 36 «ogni tanto qualcuna respirava e al vecchio tronco la mano s'abbatteva» > 17 «ogni tanto qualcuna respirava e sul vecchio tronco la mano s'abbatteva»), cambio di carattere (ad esempio in *La passione della biografia*, r. 21 «VIENE COSÌ» > «Viene così»).

è interessante come un cospicuo mutamento nella catena logico-semanticamente sia ottenuto senza grandi sconvolgimenti, ma limitandosi a sostituire, cassare o aggiungere una preposizione o un'altra parola vuota.¹⁴ Il caso più significativo di ristrutturazione metrica interessa il distico finale di [*resta girata dalla parte opposta*]: 14-15 «scopre adesso che muore ma ha ancora le braccia / e la pancia riempite di neve, di malnata costanza» > «scopre adesso che muore ma ha ancora le braccia e la pancia / riempite di neve, di malnata costanza». A fronte di una scansione accentuale che rimane grossomodo la stessa, prevalentemente anapestica, la posposizione del taglio metrico aumenta l'incisività dell'*explicit*: ricongiungendo i due membri della dittologia precedentemente inarcata e ottenendo in generale un andamento binario che coincide con una più esatta ripartizione sintattico-semanticamente della frase nei due versi (con il secondo destinato interamente ai predicativi dell'oggetto); migliorando la resa fonica attraverso la dissimilazione di inizio e fine di verso e la creazione di due coppie assonanti parallele nella zona finale («le braccia e la pancia» : «malnata costanza»)¹⁵. La sistematicità del lavoro variantistico si realizza tuttavia in Ortesta, per quel poco che è possibile osservare da un campione tanto ristretto, soprattutto sul versante della contrazione del già scritto. Tale esercizio va riportato agli imperativi dell'essenzialità e della concentrazione, a un rifiuto del superfluo che coincide con l'assoluto dominio di una necessità o urgenza insieme formale ed etica. La ricerca di una maggiore sinteticità è però anche ricerca di una maggiore indeterminatezza, al fine di scongiurare l'immediata riconoscibilità degli oggetti accolti in poesia e liberarne il potenziale simbolico. Così, ad esempio, in [*La neve in pudore superbo*] la contrazione ha di mira tanto l'eliminazione del verso monoverbale conclusivo (così da scongiurare il rischio di una risoluzione troppo enfatica e scoperta) quanto la cancellazione del connettivo temporale «poi»: 6-7 «poi inquieta l'indocile figlio / respinge» > 5-6 «inquieta l'indocile figlio respinge». O ancora, in [*resta girata dalla parte opposta*], la cancellazione di un verso e mezzo si unisce all'inversione tra due preposizioni per aumentare la possibilità di una sovrapposizione tra casa, cuore e fortezza: 7-11 «la casa si fa ancora più bianca / *delicata* – / *e si solleva velata* a negare il ritardo / sottilmente di un cuore / *nella fortezza* espugnata» > 7- 10 «la casa si fa ancora più bianca / a negare il ritardo / sottilmente *in* un cuore / *di fortezza* espugnata».¹⁶

¹⁴ [*In un volo basso*] 8-10 «Non sempre la notte *le* spaventa / le sue chiare dipinte pastorelle / in questo albergo non di uomini dove *urla*» > «Non sempre la notte *si* spaventa / *fra* le sue chiare dipinte pastorelle / in questo albergo non di uomini dove *grida*».

¹⁵ Ma la corrispondenza all'interno delle singole coppie è più estesa e sottile: due bisillabi contro due trisillabi, i primi in quasi rima fra loro; da notare infine che anche per *pancia* : *costanza* il ritorno della nasale consente un'etichettatura come quasi rima.

¹⁶ Altri esempi di contrazione sono in *Pizia* (4-6 «il frutto che dal sangue si mostrava. *Non mi trema* / *la pedata fissa sulle mappe colorate* non s'incide / al caldo fiato appena buio quando si ritrae» > 4-5 «il frutto che dal sangue si mostrava. Non s'incide / al caldo fiato appena buio quando si

5.2 La passione della biografia

*La passione della biografia*¹⁷ si apre con una nota introduttiva d'autore che spiega il progetto del libro. Il punto di partenza non è costituito però da una riflessione di poetica o da un'illustrazione della struttura del volume, bensì da una poesia di *Serraglio primaverile*, riportata quasi per intero (vv. 1-9), che nel seguito Ortesta commenterà facendone la chiave di lettura del proprio intero percorso di poeta:¹⁸

	Avanza su una corda tesa	2 ^a 6 ^a 8 ^a
	a rischio della vita	2 ^a 6 ^a
	in un tripudio di ninfee	4 ^a 8 ^a
	come lenta è la luna	3 ^a 6 ^a
5	sopra il fetore	1 ^a 4 ^a
	sopra il foglio imbrattato	3 ^a 6 ^a
	finalmente nel gioco. E lui sapeva	3 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a
	che si spezza ogni trama, come più non c'è pace	3 ^a 6 ^a + 3 ^a 6 ^a
	come un topo una rosa una stella	3 ^a 6 ^a 9 ^a
10	si sfregia e scompare.	2 ^a 5 ^a

Terzultima poesia di *Nella sfera del bosco*, è un monostrofico di dieci versi articolato in due periodi sintattici di lunghezza diseguale, il cui confine cade a mezzo del verso (v. 7) e corrisponde a uno scarto temporale (dal presente all'imperfetto). L'impianto metrico è quello consueto, aperto-chiuso: un'escursione sillabica ampia (5-14) temperata dall'assenza di brusche fluttuazioni tra versi contigui; un'eterometria a sua volta temperata dal dominio degli imparisillabi e, tra essi, del settenario (vv. 2, 4 e 6), il cui profilo si ritrova anche in versi più lunghi, e precisamente nel novenario d'apertura, nell'endecasillabo di raccordo (v. 7, dove la fine del settenario coincide con la pausa forte sul piano sintattico-intonativo), nel successivo alessandrino e nell'ancora successivo decasillabo anapestico. La seconda parte del componimento (vv. 6-10) è l'oggetto di una cura particolare, come testimoniano la ripercussione del settenario di 3^a e la coppia conclusiva di decasillabo anapestico e senario ad anfibrachi, ritmicamente sca-

ritrae»), [*Non timido ma di freddo cuore*] (13 «a terra si gettava a stritolarsi» > «a terra si gettava»), [*Deve muoversi il meno possibile*] (33-34 «Su per le scale l'oscurità riprende fin nell'alcova / e la finestra è di scarsa importanza» > 33 «Su per le scale l'oscurità riprende fin nell'alcova»), [*Tutto comunque è qui*] (10-12 «ma tra i lamenti delle doglie / zoppicando con attenzione / si è girata anche lei dalla tua parte» > 10-11 «ma tra i lamenti delle doglie / si è girata anche lei dalla tua parte»), [*Questa furia di amante la lascia*] (9-11 «del suo corpo / sotto la prima volta a terra / si depone in cima al giardino» > 9-10 «del suo corpo / si stende in cima al giardino»).

¹⁷ Ortesta 2006a.

¹⁸ Forse proprio in ragione del suo utilizzo critico e metapoetico, la poesia non è poi inclusa nel libro, al fine di evitare inutili ridondanze —non compariva però nemmeno tra i testi antologizzati in *Una piega meraviglia*. Segnalo inoltre che la prima pubblicazione del testo risale al 1998, su «Anterem» (Ortesta 1998a).

lari; la circolarità con l'attacco di 2^a 6^a chiude ulteriormente il testo. La struttura argomentativa fa perno sul «come», il quale conta tre occorrenze in funzione di modalizzatore entro una relazione analogica. La prima similitudine è la più ampia e interessa i versi 1-5: il soggetto che avanza in precario equilibrio sulla corda,¹⁹ sopra uno specchio d'acqua coperto e nascosto dalle ninfee, è simile, nel suo muoversi lentamente, alla luna che si muove sopra il fetore; abbiamo quindi due coppie figurato-figurante, persona-luna e ninfee-fetore, accostate in virtù di una dinamica simile. Tuttavia, l'oggetto sorvolato dalla luna risulta sdoppiato in virtù della relazione analogica suggerita dal parallelismo sintattico anaforico: non solo il fetore, ma con esso il foglio «imbrattato» e «finalmente nel gioco» (vv. 6-7) del patimento vitale.²⁰ Il foglio imbrattato, metonimia della scrittura poetica, si propone come figurato unico dei due movimenti, quello sulla corda tesa e quello della luna nel cielo, entrambi minacciati da una caduta nell'informe (ninfee-fetore-imbrattato). Il secondo periodo sembra riferirsi a tale inabissamento vitale, ma lo fa ancora una volta in modo figurato, attraverso la «trama» che «si spezza» (evidente ripresa in negativo dell'iniziale «corda tesa») e il comune destino di distruzione («si sfregia e scompare») che attende «un topo una rosa una stella», ovvero una sintesi dell'intera realtà naturale (i tre regni animale, vegetale e minerale, ma anche i tre «mondi» del sottosuolo, del suolo e del cielo). Il secondo «come» associa la trama spezzata alla pace ormai assente, mentre il terzo lega il figurato della pace, oppure entrambi i poli di questa seconda comparazione, alla terna delle immagini naturali. Quest'ultima si avvantaggia di un artificio non raro in Ortesta, l'enumerazione «a grappolo» o *cluster*, con soppressione della punteggiatura debole, la cui rapidità è messa al servizio dell'assimilazione dei tre enti, destinati al medesimo annullamento. Proprio la loro fine congiunta, del resto, può essere letta come scomparsa, necessaria, del tessuto simbolico elaborato con fatica e dedizione dal soggetto poetico per allontanare da sé il proprio vissuto.

Così l'autore glossa il costruito analogico che abbiamo tentato di scomporre:

Così diceva una mia poesia di alcuni anni fa, contenuta in *Serraglio primaverile*, ma per me, già da molto tempo, scrivere versi è sempre stato questo: osservare l'abisso sotteso alla scrittura e dare spazio alla biografia – la mia e quella altrui?

¹⁹ L'*incipit* ricorda da vicino il giudizio dato su Artaud da Edouard Toulouse, lo psichiatra che ebbe modo di incontrarlo in occasione del suo ricovero presso la casa di cura di Villejuifs nel 1920: «Quest'uomo [...] è su di una corda tesa e rischia di cadere giù nonostante il suo genio. Riusciremo mai a impedirlo?». Ortesta potrebbe avere incontrato la battuta di Toulouse in Borgna 1995, 170 (che la riprende da Chaleix 1959). Chiude il cerchio una coincidenza di luoghi stavolta intratestuali, ossia il ritorno del solito *incipit*, vera e propria pietra miliare del libro donzelliano, all'inizio del terzo quadro di *Céleste*: III 1-3 «Galleggia sull'acqua ondeggia la ninfea / scivola giù in un ramo s'impiglia la mano / groviglio di capelli come marmo».

²⁰ Qualcosa di identico avveniva in *Persona* 3-4: «l'altra parlò di un dolore reale / degli animali leggeri».

– nel patirla prima di scriverla, patirla nel lungo momento della decisione precedente la scrittura. La passione della biografia è questo: lasciarsi attraversare dalla scrittura che nasce dalle proprie viscere e dal proprio cervello.²¹

L'utilizzo di [*Avanza su una corda tesa*] come chiave d'accesso al proprio percorso non va intesa come una retrodatazione del punto di vista proprio di una fase avanzata (il *Serraglio*), ma piuttosto come ritrovamento, in quella poesia, di un luogo sorgivo del proprio scrivere: il primato della vita sulla scrittura, dell'extraverbale sul verbale, e l'idea che il testo poetico sia il frutto di un faticoso confronto e successivo distacco dal dolore reale dell'esistenza. Si orientano in questo senso tanto l'enfasi spaziale sul basso e il profondo («osservare l'abisso sotteso alla scrittura»), già presente nel testo poetico, quanto l'enfasi temporale sul prima («dare spazio alla biografia – la mia e quella altrui? – nel patirla *prima* di scriverla»), ai quali corrisponde un atteggiamento del soggetto passivo e ascoltante, forse memore della campaniana schizofrenia simulata: «lasciarsi attraversare dalla scrittura che nasce dalle proprie viscere e dal proprio cervello». Una simile importanza attribuita al “fuori” della scrittura è coerente con la natura dell'ipotesto sotteso a queste righe, non un'opera letteraria ma un documento clinico-biografico: le lettere da Rodez di Antonin Artaud, sulle quali si tornerà più estesamente alla fine del libro.²²

Dette queste poche cose sulla prospettiva generale in cui s'inquadra il disegno del volume donzelliano, ancora la nota di apertura ci fornisce alcune indicazioni sulla sua composizione e struttura interna:

I testi che ho scritto tra il 2000 e il 2005 – circa trenta poesie inedite in volume e qui collocate in apertura e in chiusura del libro – mi hanno indotto a ripensare al mio itinerario poetico iniziato nel 1975 con *Passione della biografia*. Di questo itinerario ho scelto quei passi, con frequenti variazioni rispetto ai testi già editi, che hanno condotto al presente libro e all'inevitabile titolo che da trent'anni continuo a prediligere.

Il libro contiene testi editi e inediti. La palma, ci dice l'autore, va ai secondi, ai quali si deve quel ripensamento del già stato che ha dato l'avvio al processo compositivo. Al primato del nuovo corrisponde la necessità di attualizzare il passato poetico, sul quale si opera un duplice lavoro di selezione e modificazione, secondo un quadro generale che ripropone quello di *Una piega meravigliosa*. Tuttavia, mentre il «mio presente» dell'antologia veronese aveva comportato un riallineamento teleologico delle raccolte precedenti in vista del *Serraglio*, l'esito della nuova risalita all'indietro è differente: il poeta che discende fino

²¹ Ortesta 2006a, 11.

²² Cfr. *infra*, pp. 343-44. L'idea di una poesia non sublimante e difensiva, ma implicata con il fetore del patimento vitale ricorda lo stesso ipotesto artaudiano: «Quando si scava la cacca dell'essere e del suo linguaggio bisogna che la poesia puzzi» (Artaud 1966, 167).

ai propri inizi su «Carte segrete», finisce per imbattersi non tanto nel passato, quanto in quell'origine che si rivela identica al presente, essenza stessa dell'attuale; in una parola, destino. Ciò che invece non cambia, rispetto al 1999, è la validità della "legge del presente", per la quale ciò che si è scritto non ricava il proprio valore dalla contingenza temporale e biografica cui è legato, ma soltanto dalla sua capacità di dimostrarsi coerente con quanto nel presente è avvertito come poeticamente urgente. L'opera non coincide con l'autobiografia poetica di un individuo e contro di essa rivendica da una parte l'anonimato e la pluralità della biografia, dall'altra un primato dell'urgenza etico-espressiva che impone una disamina intransigente del già scritto. Se la vecchiaia è tempo di bilanci, il bilancio di Ortesta punta a verificare più che a conservare, tra l'altro mimando l'incessante lavoro della memoria che continuamente disfa e ritesse la tela del passato.

La passione della biografia si articola in tre sezioni: *Persona*, *La passione della biografia*, *Piccola immagine*, i cui titoli rimandano insieme a poesie e sezioni già apparse. Il caso più interessante è quello di *Persona*: è ripreso il titolo ma non il testo, che invece figurava in *Una piega meraviglia* al secondo posto della terza sezione (anch'essa intitolata *Persona*), dunque fra le testimonianze del *Progetto*. A differenza di quanto avveniva nella *Piega*, le sezioni non coincidono con le raccolte, ma includono vecchio e nuovo in una disposizione complessa e non lineare. Vediamo i raggruppamenti testuali in cui è possibile suddividere ciascuna di esse:

- I. PERSONA
 - a. Inediti 2
 - b. Costanza 11
 - c. Serraglio 5
 - d. Costanza 1
 - e. Progetto 11
- II. LA PASSIONE DELLA BIOGRAFIA
 - a. Bagno 1
- III. PICCOLA IMMAGINE
 - a. Serraglio 14
 - b. Inediti 25

Il libro include 70 testi, 43 editi e 27 inediti; questi ultimi sono però superiori per numero agli estratti dalle singole raccolte precedenti: 19 *Serraglio*, 12 *Costanza*, 11 *Progetto*, 1 *Bagno* (ho contato *Il margine dei fossili* due volte). Il primato del nuovo si esprime anche per questa via e ancora attraverso la distri-

buzione degli inediti all'inizio e alla fine del libro. Al percorso circolare che dal nuovo ritorna al nuovo si accoppia un secondo effetto di circolarità dovuto al posizionamento al centro del libro, come sezione monotestuale, del poemetto in prosa. Da rilevare è poi l'accresciuta importanza del *Serraglio*, 19 testi contro i 6 antologizzati nella *Piega*, come se il passare del tempo avesse comportato una valorizzazione delle ultime prove. La struttura non lineare, ma piuttosto circolare e verticalizzante del volume, è poi ribadita, mi sembra, dai perturbamenti che colpiscono a) l'ordine delle raccolte b) l'ordine delle poesie nelle raccolte: secondo e quarto libro sono serati in due gruppi distinti, il che apre tra l'altro la possibilità di segnalare la diversa e più stretta natura del legame che congiunge *Costanza* e *Progetto*; all'inizio e alla fine del libro l'ordine originario tra i testi risulta sovvertito in due casi.²³ In continuità con la *Piega* si pone invece l'assenza del *Bagno*, che rappresenta il coerente esito del ridimensionamento cui l'esordio era stato sottoposto nel 1999. È evidente a tale proposito che non c'è contraddizione col rilievo accordato al poemetto, testo autonomo, precedente e insieme in qualche modo successivo al libro d'esordio.²⁴ In estrema sintesi, tutto congiura a disegnare la figura di un nuovo libro, che è insieme una tappa ulteriore e un bilancio, forse proprio un testamento. Polo magnetico ne è il poemetto in prosa della *Passione*, assunto nel suo valore destinale e messo in rapporto con le cose più recenti attraverso la mediazione di una parte esigua ma ancora attuale del già scritto. Ne esce chiarita una volta per tutta la differenza tra *La passione della biografia*, da leggere come libro poetico a tutti gli effetti che ingloba e sovverte il momento antologico, e *Una piega meraviglia*, oggetto invece compiutamente antologico, seppure attualizzante, come testimoniano la sua struttura lineare e temporalmente progressiva, il rispetto della raccolta come partizione significativa del tempo poetico e l'assenza di inediti.

La scelta di dividere i ventisette inediti dell'antologia-libro donzelliana in due raggruppamenti, all'apparenza assai squilibrati,²⁵ ha per fondamento diffe-

²³ Risultano invertiti, rispetto all'ordine che avevano nella *Costanza*, [*L'intenso paragone*] e [*Da neve a neve*]; lo stesso accade all'inizio della seconda serie di estratti dal *Serraglio*, con lo spostamento di [*Ognuno sa cosa è meglio per sé*] e [*In un campo di fiori*].

²⁴ Lo conferma indirettamente l'indicazione temporale contenuta nel finale della nota d'apertura: «[...] che hanno condotto al presente titolo che *da trent'anni* continuo a prediligere» (Ortesta 2006, 11). Va notato che il poemetto è oggetto di un ulteriore rimaneggiamento che non si ferma al ripristino delle sezioni espunte nel 1999: delle tre varianti sostanziali presenti nel testo incluso in *Una piega meraviglia*, solo una è conservata (le righe sono quelle del testo del 1980 e di quello del 1999): rr. 79-80 «come passa senza immagine, *si tratta di pelle e non si fa orizzonte*» > rr. 27-28 «come passa senza immagine, *umana pelle che non si fa orizzonte*». Le altre due sono rifiutate in favore del testo del 1980: r. 28 «Questo è il contesto» > r. 12 «Questo il contesto»; rr. 37-38 «Il gesto del pupillo la impregna, la respinge in fondo a sé, *vista*» > r. 20 «il gesto del [suo] pupillo la impregna, la respinge in fondo a sé, *la vede*».

²⁵ 2 inediti iniziali contro 25 finali, ma se guardiamo alla lunghezza complessiva il rapporto appare rovesciato: 234 versi contro 202.

renze sostanziali. Il dittico d'apertura, a cui andrebbe aggiunto il testo dedicato ad Amelia Rosselli ([*L'intenso paragone*]) inserito in terza posizione violando l'originaria distribuzione dei testi nella *Costanza*, inaugura il libro nel segno della riflessività poetica: attraverso il ricorso alle biografie di uno scrittore del Novecento, Proust, e di un pittore secentesco, Rembrandt, Ortesta riflette ancora una volta sul rapporto paradossale che unisce la creazione artistica alla vita; una vita la cui essenza pare consistere nel fitto intrecciarsi di lutti e di opere, fino al paradosso definitivo che fa coincidere il decesso dell'artista con il compimento dell'*opus magnum* (la *Recherche*), oppure con una straordinaria prolificità (le 189 acqueforti di Rembrandt).²⁶ Ortesta dà l'avvio all'ultimo atto della propria vicenda poetica con una mossa per lui naturale: da un lato poiché si serve dello schermo garantito da Proust e Rembrandt per enunciare implicitamente la propria poetica, dall'altro poiché giunge a identificarsi con loro nel momento della fine, ripetendo il gesto psichico già compiuto nei confronti dell'«eunuco del tempo» Gerard Manley Hopkins nel *Serraglio*. Entrambi i componimenti prevedono allora una sezione narrativa dedicata alla vita-opera dell'artista prescelto²⁷ seguita da uno scarto prospettico che sposta il *focus* sul personaggio lirico.²⁸ Che il tributo a Rosselli sia collocato in terza posizione, aprendo la serie dei testi editi, non stupisce poi molto: insieme il riconoscimento di un'esperienza poetico-esistenziale più vicina, anche biograficamente, alla propria e un pezzo della propria storia poetica, è il testo che meglio di tutti può consentire la transizione dagli altri a sé, dalla riflessività poetica alla poesia, permettendo al poeta un avvicinamento graduale alla propria voce.

Gli inediti restanti seguono in numero di 25 la seconda e più corposa serie di testi (14) estratta da *Serraglio primaverile*, arrivando a chiudere il volume. Alla continuità spaziale corrisponde una forte continuità di temi e forme, all'insegna della tardività, con il quarto libro. Tenuto debito conto delle ridotte dimensioni della nuova silloge, già di per sé responsabili di una diminuzione del tasso di varietà, è possibile percepire negli inediti della *Passione* insieme la riduzione e l'accresciuto nitore del paesaggio mentale percorso nel *Serraglio*. Essi conseguono da un più esclusivo concentrarsi sull'orizzonte della propria morte imminente e sulla luce che essa proietta sul già stato, sui nodi di una vita ora più vicini a essere intesi. Le poesie discorrono esplicitamente di una «tarda pluralità» nella quale «Non l'equilibrio è raggiunto / tra luce e ombra l'equilibrio accade /

²⁶ Rembrandt 37-40 «Ruffo nel 1661 commissionò altri due quadri / e proprio l'anno della morte – nel 1669 – / l'ammiratore siciliano ordinò e ricevette / 189 acqueforti del maestro».

²⁷ Céleste I; Rembrandt I-IV e V 37-40.

²⁸ Céleste III; Rembrandt V 41-44, dove l'irrompere del punto di vista soggettivo è segnalato dal passaggio al corsivo: «sta sul tavolo accanto alla finestra / il bouquet bianco e rosso nella brocca / sopra la leggera tovaglia estiva / non ricordato non dimenticato».

aspro sfiorando l'uomo che non si consola»,²⁹ altrove di una vecchiaia «forse troppo affrettata»³⁰ ma in ogni caso ora ben reale, dando largo spazio alla rappresentazione di un corpo «che finisce», afflitto da «cadute» e «ripetuti sbocchi di sangue»³¹, teatro di una «mano che più non sostiene / il tenero corpo» e di un «sangue scarso e vorticoso»,³² vicinissimo a scomparire:

Si sveglia invece il corpo
un quasi confine
stazione lontana dal sole
un quasi niente
accoglie ombra e febbre.³³

Un'enfasi pacatamente liberatoria e salvifica è posta sulla fine, una fine che interessa insieme la vita e la scrittura, il corpo e la voce che da esso si effonde,³⁴ trovando nella musica il *tertium comparationis* capace di esprimere, come già in tempi remoti accadeva in *La passione della biografia*, una simile unione indissolubile di corporeo e verbale:

Dicono che bisogna finire
come in una cadenza
ma si può anche concludere
facendone a meno.

L'io osserva il proprio avvicinarsi alla morte oscillando tra momenti relativamente più angosciosi, come quando desidera che la neve ricopra il mondo così da potersi separare preventivamente dalla «vita silenziosa delle cose / che lo guardano morire»,³⁵ e attimi di più distaccata contemplazione, quando la prospettiva della fine si allarga fino a coinvolgere il dolore stesso: «non lo vedete non lo vedete / come ancora egli respira e cammina / come piano soavemente anche il dolore comincia / continua in lui a morire»³⁶. Come già intravisto leggendo il *Serraglio*, tale vicinanza all'estremo limite comporta, in modo solo all'apparenza paradossale, una più intensa partecipazione vitale, regalando attimi di puro presente in cui le difese consuete vengono meno ed è possibile sentire la pulsazione dell'esistente in tutta la sua forza.³⁷ Si colloca in questa orbita la tensione interna di un soggetto prigioniero di pensieri dai quali vor-

²⁹ [Con rinnovato sangue] 4-6.

³⁰ [Grosse nubi, esili orizzonti] 3.

³¹ [Con ripetuti sbocchi di sangue] 5, 1.

³² [La caduta l'inerzia delle gambe] 2-4.

³³ [Con un salto cadere all'indietro] 4-8.

³⁴ [Cambiare o invece finire] 1-6 «Cambiare o invece finire / perché completamente bianca / scompaia la vela. / Vela fil di fumo / segue il suo corso e tra poco / si romperà anche la voce».

³⁵ *Stilleben* 7-8.

³⁶ [Pensa ad altro da quello che fa] 9-12.

³⁷ Per quest'ultimo aspetto rinvio alla lettura della traduzione da Char *Une bergeronnette marche sur l'eau noire/Una cutrettola corre sull'acqua nera* (cfr. *infra*, pp. 309-10).

rebbe liberarsi; essi sono un emblema della separazione dal mondo e la loro rovina è vissuta in modo euforico: «Vive / la prima neve nel fiato dei bambini / finalmente rovina di pensieri chiara vigilia / di ogni mondana meraviglia». Tale liberazione, forse solo provvisoria, è l'esito faticoso e precario di un percorso cominciato sotto il dominio di una memoria crudele («I pensieri che non smetti di ricordare»,³⁸ «pensieri che non si smette più di ricordare»)³⁹ e in presenza di una terza persona anonima e torturante, aguzzino fantasma che stringe d'assedio la coscienza: «In trono e in penombra / con la testa illuminata da uno sfregio di luce / ordina che al prigioniero siano mozzati / i piedi, la bocca frantumata».⁴⁰ La rottura che il presente sancisce rispetto a tali premesse è espressa tramite l'accento posto sul *nunc* dell'enunciazione,⁴¹ ma anche attraverso la deviazione imposta alla memoria verso immagini di schietta impronta vitalistica come quella, di spiccato realismo, dell'ortensia cresciuta nel cortile della propria casa milanese:

Si ricorda dell'ortensia che cresceva
nel cortile della casa sul naviglio –
cresceva ed ogni anno rifioriva
da freddi inverni brumosi
radiosa quiete sotto il canto dei merli
e dell'allodola nascosta nella prima luce.⁴²

La scelta della memoria volontaria e del ricordo in luogo dei consueti *flashes* associativi va collocata all'interno della scelta più generale di uno sguardo retrospettivo, teso a recuperare brani del proprio passato poetico e prima esistenziale attraversando distanze grandi e piccole. Frammenti della propria poesia di un tempo ritornano a essere detti con grande precisione: «immagine non persona» giunge fino alla *Costanza* attraverso il *Serraglio*,⁴³ «[...] una vita chiusa / in due camere arredate» fino al *Progetto*,⁴⁴ mentre la presenza insistita

³⁸ [*I pensieri che non smetti*] 1, tenendo a mente che si tratta dell'*incipit* del componimento che dà l'avvio alla sequenza.

³⁹ [*Con rinnovato sangue*] 16.

⁴⁰ [*In trono e in penombra*] 1-4.

⁴¹ [*Avevo deciso per il meglio*] 6-8 «Adesso infatti mi basta / un poco del mio sonno / appena un poco della tua veglia»; [*E cos'altro sarebbe*] 4-6 «L'aria sbiancando si acquieta adesso / nel freddo che scende e ci copre / e trema indifferente»; [*Adesso non teme*] 1 «Adesso non teme di essere mai nato».

⁴² [*Adesso ha fame*] 4-9. Il recupero memoriale segue peraltro la concentrazione sul presente: 1-3 «Adesso ha fame vuole riposare all'ombra / obbedire e non capire / per non alterare il respiro».

⁴³ [*Vive alle sue spalle e trema*] 2. Il collegamento immediato è con l'*explicit* del *Serraglio*, *Stella*, che nel volume del 2006 compare a distanza di soli tre testi (ed è dunque facilmente identificabile dal lettore): 15-16 «immagine e non persona. Immagine / di persona umanamente desiderata ma non amata»; da qui è possibile risalire fino alla «persona amata» e a quella «non amata» di *Persona*.

⁴⁴ [*Adesso deciso per il meglio*] 1-2. Il rimando è a [*Testa senza forza*] 5-8 «anch'io imparo questo mondo / in due mondi addormentato / il mio che nel ripetersi / una casa è diventato».

del volo tutto mentale degli uccelli ci riporta ancora al *Serraglio* e alla sua prima sezione, *Nella sfera del bosco*.⁴⁵ Sul piano esistenziale, come già nella quarta raccolta, il soggetto – che ancora parla di sé come di un «figlio» – ritorna a sollecitare i traumi fondativi (propri e di tutti) e lo fa con risoluta esplicitezza: «Con rinnovato sangue in questa tarda pluralità / séguita a dare fiore e frutto / la prima ferita d'amore»;⁴⁶ «Adesso non teme di non essere mai nato / conosce i traumi e tutte le magagne. / Sa a cosa possano servire e non servire». Quando non espresso direttamente, lo stesso contenuto retrospettivo si affida a una trasparente allegoria vegetale, rarissima testimonianza di una figuratività chiara e razionale:

L'albero al primo gelo
perde metà delle foglie
che restano ancora verdi ai suoi piedi
le altre intanto resistono caste:
cadranno prima del tempo.⁴⁷

L'enfasi posta in modi diversi sulle immagini vegetali (l'ortensia, l'albero) può essere interpretata anche come manifestazione di un secondo punto di vista adottato nei testi accanto a quello retrospettivo. Recuperando un'opzione già sperimentata nella *Costanza*, Ortesta adotta in più di un punto l'angolo prospettico degli animali e dei bambini, perseguendo un decentramento controllato del soggetto che gli consenta di giungere a una comprensione straniata e quindi più acuta della condizione da lui osservata – le vicinanza della morte. La temporalità della vecchiaia e quella dell'infanzia sembrano toccarsi («Il tempo dei bambini com'è noto / scorre lento»)⁴⁸, il presente si schiude sul «mondo dei giochi / il mondo da cui lui proviene / con tutti i suoi animali»⁴⁹ e nel quale egli «Vive / la prima neve nel fiato dei bambini».⁵⁰ Altrove, il desiderio del soggetto, espresso in una forma impersonale e neutra, è quello di concludere l'esistenza come il salmone reale, dopo aver generato: «Con un salto cadere all'indietro / come il salmone reale / che depone le uova e poi muore».⁵¹ Tale modalità di espressione, che rinuncia alle marche deittiche di tempo, luogo e persona e adotta il modo verbale indefinito e la sintassi nominale per realizzare una pacata e ferma descrizione di uno stato, ritorna in altri passaggi della sequenza, tra cui un altro

⁴⁵ [*I pensieri che non smetti*] 3-4 «in un battere d'ali al varco / macchiato di sangue», 6 «Un altro frullo d'ali o una bocca sigillata»; [*Vive alle sue spalle e trema*] 11-12 «non è rifugio agli uccelli per sempre schiacciati / da boschi superbi»; [*Dalla nuvola alla cima del colle*] 2-3 «di minuto in minuto spaziato / l'urto sanguinoso degli uccelli».

⁴⁶ [*Con rinnovato sangue*] 1-3.

⁴⁷ [*Come un alienato*] 4-8.

⁴⁸ [*Con rinnovato sangue*] 13-14.

⁴⁹ [*In trono e in penombra*] 7-9.

⁵⁰ [*Vive*] 1-2.

⁵¹ [*Con un salto cadere all'indietro*] 1-3.

inizio con similitudine: «Come un alienato da cui guardarsi / il suo respiro – un paesaggio dal vero, / un'aria della notte». ⁵² L'oggettivazione del vissuto può arrivare a farsi abbozzo di personaggio, come avviene nel testo più schiettamente narrativo della serie:

Vide allora un vecchio indifeso
gli occhi spalancati di un cieco
e si accorse di quanto egli stesso tremasse
venuto a vivere qui
lontano da casa. ⁵³

Nonostante simili passaggi devoti all'impersonalità siano la soluzione più frequente, la possibilità di una loro piena comprensione resta vincolata al confronto con l'impianto enunciativo schiettamente soggettivo di altri componimenti, dove si fa strada senza remore la prima persona singolare e plurale, raggiungendo accenti di grande schiettezza:

Avevo deciso per il meglio una vita chiusa
in due camere arredate: una vera vita
che molto gentilmente per mio bisogno d'assistenza
intanto da me si scostava
e per il meglio ancora decideva. ⁵⁴

A questo testo può essere affiancato quello immediatamente successivo, [*E cos'altro sarebbe*], anch'esso monostrofico, bipartito sintatticamente e temporalmente (imperfetto/presente indicativo), alla prima persona (però plurale) e chiuso da un periodo di tre versi in cui è affermata l'importanza dell'«adesso». Non si tratta dell'unica coppia di testi contigui, in una sequenza che conta diversi legami statici di questo tipo, normalmente affidati al ritorno di una o più tessere lessicali. ⁵⁵ Se questa è la norma dell'organizzazione macrotestuale ortesiana fin dai tempi del *Bagno*, più interessanti sono quei nessi che stringono tra loro più di due testi in un'ipotesi di sviluppo narrativo o pseudonarrativo: così la già ricordata insistenza sul ricordo dei pensieri dei primi tre componimenti, risolta negativamente a distanza nel decimo con la «rovina» degli stessi pensieri «finalmente» raggiunta; ⁵⁶ così, infine, l'orchestrazione più schiettamente narra-

⁵² [*Come un alienato*] 1-3.

⁵³ [*Nel frattempo nelle ore*] 10-14.

⁵⁴ [*Avevo deciso per il meglio*] 1-5.

⁵⁵ [*Con rinnovato sangue*] 15 «Tutto a lungo andare diventa carne obbediente» > [*Vive alle sue spalle e trema*] 3 «perfetta obbediente»; [*Con ripetuti sbocchi di sangue*] 5-7 «in dolci cadute richiede / inerzia infelicissima delle mani / e delle gambe» > [*La caduta l'inerzia*] 1 «La caduta l'inerzia delle gambe».

⁵⁶ [*I pensieri che non smetti*] 1 «I pensieri che non smetti di ricordare»; [*Con rinnovato sangue*] 16 «pensieri che non si smette più di ricordare»; [*Vive alle sue spalle e trema*] 5 «per ricordare solo pensieri» > [*Vive*] 3 «finalmente rovina di pensieri chiara vigilia».

tiva che sembra regolare i rapporti fra le ultime cinque poesie.⁵⁷

Due tratti specificamente formali ci riportano infine alle possibilità stilistiche sperimentate da Ortesta in *Serraglio primaverile*: la presenza di componimenti bipartiti sul piano argomentativo⁵⁸ e l'estrema brevità di molti testi (8/25 su meno di quattro versi). Quest'ultima tocca il suo apice nell'ultima poesia del libro, dove la negazione della vita e della poesia si manifesta un'ultima volta in modo esemplarmente "privativo" e antiretorico:

Dimenticava ogni giorno qualcosa della propria lingua
finché rimase muto.

Un solo distico fortemente asimmetrico, composto di un verso di 17 sillabe e di un settenario; la misura è scandibile come 8 + 9 o 11 + 6, nel qual caso comprenderebbe un endecasillabo di 4^a e 7^a; non vi sono rime né altre insistenze foniche. Il passaggio del tempo coincide, per il soggetto, con l'oblio progressivo del suo codice linguistico, fino al mutismo definitivo. È lecito supporre che l'esaurimento linguistico coincida con la morte, ma nulla è detto di esplicito. L'evento è doppiamente distanziato tramite la scelta della terza persona e quella dei tempi narrativi. L'ambiguità del sintagma «propria lingua» pare fortemente voluta: il socioletto di appartenenza, ma anche l'idioletto, cioè la lingua poetica del personaggio lirico. Uno sguardo agli estremi del macrotesto (190 versi di *Céleste* vs 2 del finale) sembra cogliere anche nelle grandi strutture la mimesi di una riduzione al silenzio. In questa chiusura dissonante e arbitraria, senza nessuna cadenza, Ortesta realizza l'*analogon* linguistico di una «fine ingloriosa per tremore», morte reale che ammutolisce la voce nel momento in cui ferma il corpo.

⁵⁷ Segnali di narrativa mi paiono essere a) il ritorno del medesimo *set* urbano, in due testi specificato come milanese dall'occorrere della «darsena» e del «naviglio»; b) la presenza di due attacchi testuali aperti («Nel frattempo», «Ma») che poggiano sul contesto; c) gli scarti non casuali di tempo e prospettiva tra passato e presente che è dato registrare tra un testo e l'altro. A essi può essere aggiunto il ritorno dei motivi della stagione invernale e della cecità nel secondo e nel terzo testo. Le poesie interessate sono le seguenti: [*Pensa ad altro da quello che fa*], [*Nel frattempo nelle ore*], [*Ma come fa*], [*Adesso ha fame*], [*Dimenticava ogni giorno*].

⁵⁸ La divisione del testo in due momenti chiaramente staccati, spesso d'identica durata metrica e in qualche modo contrapposti sul piano semantico (a volte esplicitamente attraverso il ricorso ai vari *ma*, *invece*, ecc.) occorre tanto nei componimenti monostrofici, tramite la sola architettura sintattica, quanto in quelli bistrofici, dove la pausa imposta dal metro segnala una divisione più profonda. Sintatticamente, può trattarsi di uno stacco periodale collocato al centro del testo ([*Avevo deciso per il meglio*], [*Cos'altro sarebbe*]), magari coincidente con il passaggio strofico ([*Con un salto cadere all'indietro*], [*Come un alienato da cui guardarsi*]) oppure dello stacco tra due coordinate ([*Dicono che bisogna finire*]) o tra reggente e subordinata (come avviene in *Stilleben* con una comparativa ipotetica). Si tratta però, rispetto al *Serraglio* e in generale alla produzione precedente, di bipartizioni più sfumate che rinunciano al supporto esplicito dell'anafora.

Gli ordini del testo

1. Metrica

1.1 Costanti e varianti: la metrica fra storia e sistema

La metrica del *Bagno degli occhi* è un sistema in formazione, nel quale convivono tratti destinati ad affermarsi ed altri più provvisori. Soprattutto, però, il livello metrico appare subordinato alla necessità di disarticolare il discorso e minarne la linearità. La distinzione tra prosa e verso ne esce indebolita e i due mezzi espressivi convergono nel segno di un trattamento grafico della materia verbale, spesso sottoposta all'azione frammentante dei bianchi e dei rientri. Un fenomeno metrico che si colloca nella stessa orbita è il ricorso frequente al distico e al monostico.¹ Su un piano diverso e più profondo si collocano invece le prime attestazioni di una tendenza primaria del dettato ortesiano, quella all'isolamento della tessera semantica significativa. Vi rientrano la coincidenza del verso breve o brevissimo con un singolo lessema o sintagma, esemplificata al punto (1), e la riduzione sillabica che colpisce il verso di chiusa (più debolmente anche quello finale di strofa), al punto (2), la quale testimonia in favore di una precoce capacità di chiudere e sigillare il testo. Riporto di seguito gli esempi separando le occorrenze del *Bagno* da quelle dei libri successivi:

(1)	
[<i>che finisca</i>] 4	e non
<i>Per lei</i> 19	legata
[<i>Si sarebbe pianta la scomparsa?</i>] 24	la testa
<i>Banda</i> 6	rilancio
[<i>Passa nella latrina e vedi</i>] 3	e vedi
[<i>Così restando nella casa comune</i>] 4	di chi
[<i>Non ti vedo più portarmi i tuoi livori</i>] 3	o parlando

¹ I versi isolati sono numerosi (23), spesso in apertura di componimento, e lo stesso i distici (29), anche se il dato va parzialmente ridimensionato tenendo a mente che il *Dialoghetto greco* (76 versi divisi in 41 strofe-battute) conta ben 14 versi isolati e 20 distici.

[Non sollevammo il corpo] 5	e i piedi di marmo	
[Questa furia di amante la lascia] 2	a mani vuote	
[Il sudiciume i precisi colpi di pettine] 7	Puoi vederla	
(2)		
[Si sarebbe pianta la scomparsa?] 7-8		
deposti e nudi ai tocchi di radice		2 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a
al mallo che ci pende		2 ^a 6 ^a
<i>Il sentiero dal cuore della casa</i> 11-12		
che l'ebbero corrotta ma sempre più inflessibile		2 ^a 6 ^a +2 ^a 6 ^a '
nel negarsi		4 ^a
<i>Racconto di Diego</i> I 12-13		
poi erba nettuna si sveglia		2 ^a 5 ^a 8 ^a
al avanzale		4 ^a
[Ardenti malinconie] 9-10		
nel lungo trastullo per metà del tempo		2 ^a 5 ^a + 3 ^a 5 ^a
morto di paura		1 ^a 5 ^a
[Le tue tribù di desideri] 14-15		
ma poi ti cancelli e nella linea del sonno		2 ^a 5 ^a + 4 ^a 7 ^a
con te la disperdi		2 ^a 5 ^a
[se mette piume per l'inverno che viene] 3-4 ²		
con poco fiato, come è diventata,		2 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a
ne parla		2 ^a

Il bagno degli occhi non manifesta però soltanto una tendenza alla frammentazione; più decisiva per il futuro si rivelerà l'opzione per la struttura metrica breve, continua e compatta, nella quale l'escursione sillabica è temperata da una prevalente misura medio-lunga dei versi (dalle 10 alle 15 sillabe). Già nel *Bagno* essa è rintracciabile nelle occorrenze di una peculiare strofa di 8-10 versi composta per lo più di versi lunghi. La ritroviamo unicamente nella prima sezione³ ed è il modulo dell'inaugurale *Pizia* (9 + 9 + 9 + 7 + [8 + 1]), di cui riporto la prima strofa evidenziando i fantasmi endecasillabici:

gli stessi ginocchi della cara moscacieca se durante il sogno	2 ^a 5 ^a + 3 ^a 5 ^a 7 ^a + [3 ^a 5 ^a
nel volo si svegliava: tirava l'arco alla luce fioca	2 ^a 6 ^a + 2 ^a 4 ^a 7 ^a 9 ^a
e ai denti sani pure s'attaccava per mordere cadendo	2 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a + 2 ^a [6 ^a
il frutto che dal sangue si mostrava. Non mi trema	2 ^a 6 ^a 10 ^a + 3 ^a
la pedata fissa sulle mappe colorate non s'incide	3 ^a 5 ^a + 3 ^a 7 ^a 11 ^a
al caldo fiato appena buio quando si ritrae	2 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a +

² Vale la pena di precisare che l'ultimo esempio chiude una terna di testi brevi contigui tutti e tre conclusi dal medesimo artificio metrico; i due precedenti sono [*I capelli come vecchi nidi*] e [*Rovistando da una stanza all'altra*].

³ *Il sentiero dal cuore della casa*, ovvero un testo di matrice dichiaratamente letteraria, per un'analisi del quale cfr. *infra*, pp. xxx; *Volpe* (e in parte il precedente [*Per farle un salasso mi chiama dandomi*]).

casa lucente vista in colmi vasi tutta s'è piegata	[3 ^a 1 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a +
in risa lungo le tovaglie e lungo l'acqua	[1 ^a 5 ^a 2 ^a 4 ^a 8 ^a 10 ^a + 1 ^a
s'accanisce del ghiaccio la bellezza	3 ^a 6 ^a 10 ^a

La *Costanza* consente al lettore di reperire il modello di simili blocchi metrici, il quadrato rosselliano, che conta nel secondo libro almeno quattro occorrenze sicure, di cui due arricchite – sempre nel senso della chiusura formale – dalla microfigura del chiasmo.⁴ Più in generale, è all'altezza della *Costanza* che la metrica ortestiana trova il suo assetto definitivo: una maggiore autonomia del verso inteso come unità sintattico-melodica e la correlata stabilizzazione del rapporto metro-sintassi. Il rifiuto delle inarcature più violente determina da un lato l'esistenza di numerose sequenze contrassegnate dall'accordo tra metro e sintassi, dall'altro un trattamento più sfumato dell'inarcatura, per lo più di media e debole intensità anche se spesso rafforzata dalla concorrenza delle figure di manipolazione dell'*ordo verborum*. Se infatti, come insegna Menichetti,⁵ l'azione di spezzatura è in questi casi da riportare solo in parte al taglio metrico, ciò non toglie che le due forme di perturbazione abbiano un effetto concomitante e nel complesso più forte:⁶

e quando diluviava l'uscio serrava della camera
e le finestre fin quando in un cantone
a terra si gettava
[Non timido ma di freddo cuore] 11-13

Il termine *sistema* non deve però far pensare all'immobilità: la presenza di una rete di invarianti lascia spazio e anzi autorizza nuove scansioni del testo capaci di rispondere alle esigenze in movimento della poesia ortestiana. La particolarità strutturale del *Progetto*, la natura più coesa e quasi poematica del suo macrotesto, sembra concretizzarsi nella polarizzazione tra testi brevi e brevissimi (fino a 9 versi) e testi lunghi.⁷ All'estensione accresciuta di alcune poesie (e

⁴ [Ardenti malinconie occupazioni ariose] 1 e 8 «Sciagurata fu la rotta la quiete velenosa» [In un volo basso precedendomi d'insonnia]; a Amelia Rosselli; [Il vecchio stivaletto, la caviglia bambina].

⁵ Menichetti 1993, 491, ma più in generale sull'inarcatura cfr. 484-505.

⁶ Si condivide su questo punto la posizione espressa da Soldani 2009, 107-14.

⁷ I testi lunghi fino a 9 versi sono 26/51, di cui ben 14 dal distico a sei versi. Domina la quartina (6 occorrenze) che è in assoluto la forma strofica più diffusa nel libro (16 in tutto). All'altro capo si collocano i testi lunghi e lunghissimi, in progressione lungo la raccolta: [Deve muoversi il meno possibile] (34 versi) e [Può avere udito il tonfo] (35: 14 + 11 + 10) nella prima sezione, disposti a specchio tra inizio a fine; [Alle quattro si gela] (39: 11 + 15 + 13) nella seconda sezione; [«Contenta che non sia venuto?»] (39: 1 + 13 + 8 + 9 + 8), [«L'acqua precipitando»] (74: 28 + 28 + 18), [È di nuovo qui] (103: 15 + 5 + 7 + 16 + 40 + 20). L'allungamento dei testi nella parte finale del libro è certamente da legare alla parallela crescita dei moduli drammatici (su cui cfr. *supra*, pp. 119-20).

in esse di molti versi)⁸ si affianca la scelta dell'indiviso, della colata discorsiva, nella comune necessità di ospitare le ampie arcate meditativo-memoriali, narrative e drammatiche della raccolta. Il *Serraglio*, invece, e con esso gli inediti posti al termine della donzelliana *Passione della biografia*, ritorna a una misura breve di discorso, privilegiando il piccolo quadro finemente lavorato, quasi che la prospettiva senile che informa le ultime prove imponesse un'ulteriore rastremazione del dettato. È inoltre proprio del *Serraglio* – senza tuttavia esaurirne l'orizzonte formale – un accresciuto classicismo, visibile nella crescita dell'endecasillabo e nella diffusione a macchia di leopardo di serie versali capaci di combinare regolarità metrica, densità fonica e movenze sintattico-retoriche di stampo più nobilmente letterario:

Scendiamo per gradi confusamente	2 ^a 5 ^a 10 ^a
dolcemente a un albore scendiamo	3 ^a 6 ^a 10 ^a
al non-cuore. E di chi	3 ^a 6 ^a ⁷
lo sconquasso le invase sponde e i trilli	3 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a
devastati e i cespugli opache stille?	3 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a
Ispide gole a picco scogli levigati	1 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a 12 ^a
frutti e sanguigne chiazze	1 ^a 4 ^a 6 ^a
fiori sul crinale.	1 ^a 5 ^a
Scudo ridente tutto d'oro	1 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a
isola funesta è il paesaggio.	1 ^a 5 ^a 8 ^a

L'isostrofismo debole delle due strofe pentastiche è arricchito dalla loro composizione per contrasto, che quasi ricorda i testi brevi della prima fase montaliana, "ossi" e mottetti. La prima ha per misura-guida l'endecasillabo, *a maggiore*, che si accoppia con il settenario e subito corregge la falsa partenza con ictus di 5^a. La trama fonica è densissima e insieme dissimulata: rimano perfettamente, ma all'interno, i due avverbi polisillabici in '-mente' (vv. 1-2) subito seguiti da una seconda coppia, *albore* : *cuore* (vv. 2-3); *chi* è in rima ipermetra con *trilli* e *stille*, tra loro in quasi-rima. Il contrasto con la strofa successiva è palese, tanto sintattico (tutta in sintassi nominale la seconda, con pausa forte alla fine del terzo verso, statica e contemplativa quanto la prima era dinamica e inquieta), quanto ritmico (tutti i versi hanno attacco di 1^a, alternando 4^a e 5^a come sede del secondo ictus, l'endecasillabo è assente e il passo sillabico nel complesso ridotto). Retoricamente si segnalano l'iniziale chiasmo verbo-avverbio e il polisindeto, la cui tensione ritmico-intonativa si deve a diversi fattori: la pausa forte del v. 3 che stacca e proietta il monosillabo in punta di verso, le inversioni agg./nome e l'inarcatura nome/agg.; la catena nominale si chiude con il sintagma nominale

⁸ Esemplare il caso di [*Deve muoversi il meno possibile*], il primo testo lungo del libro, un monostrofico di 34 versi: il verso finale è un endecasillabo canonico, ma prima troviamo versi composti di 16 sillabe (v. 11), di 17 (vv. 16, 29, 33), di 18 (vv. 1-2, 20, 25), di 19 (vv. 30, 32) e di 20 (v. 23). Si tratta di un recitativo in forma narrativa che riassume una parte della storia di lui e di lei.

di tipo appositivo «opache stille».

Più scoperto ancora il seguente:

Misteriosa obbediente è uno stupore	3 ^a 6 ^a 10 ^a
che si spegne inerme impurità	3 ^a 6 ^a 10 ^a
non capisce la forma della mente	3 ^a 6 ^a 10 ^a
intenta solo all'unica risposta	2 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a
al volo inquieto della vita assente.	2 ^a 4 ^a 8 ^a 10 ^a

Cinque versi, tutti endecasillabi canonici,⁹ i primi tre isoritmici con la lieve variante della terminazione tronca nel secondo; due rime perfette in punta che sigillano il finale (*mente* : *assente*), in rima interna con *obbediente* al v. 1 e in quasi-rima interna con *intenta* al v. 4.

Vi sono poi caratteristiche generali che non vengono meno nel passaggio da una raccolta all'altra, vere e proprie costanti che costituiscono l'ossatura delle soluzioni metriche sperimentate da Ortesta. Del generale passaggio, *a priori*, dalla periodicità alla ricorsività abbiamo già detto: continua a darsi un ritorno percepibile di misure sillabiche, schemi accentuali e segmenti fonici, ma si tratta di un ritorno imperfetto, tendenziale, e sono presenti numerose sacche di variabilità pura. Sul piano qualitativo, le forme tradizionali non scompaiono del tutto ma sono ridotte a un'esistenza molecolare, soggette all'imperativo dell'allusività. Esempiare è il caso dell'endecasillabo, un verso che manca in pochissimi testi e che spesso occorre in coppia (1), per non parlare dei numerosi schemi anomali senza ictus in quarta o sesta (2), o dei casi in cui esso risulta inserito in una misura più lunga (3):¹⁰

(1)	
[Per una nuova minaccia] 8-9	
su cui tua madre pure ti mentiva	2 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a
avevi sonno profondo, pesante	2 ^a 4 ^a 7 ^a 10 ^a
[Perduta al proprio grembo] 10-11	

⁹ Altre serie di pressoché tutti endecasillabi s'incontrano in [*Per chi si allarma per che cosa*] e [*Di numerosi albori*] 8-13. Ma non si dimentichi *Racconto di Diego V* nel *Bagno degli occhi*, monostrofico di cinque versi di cui quattro endecasillabi canonici e un settenario, eccezione destinata a trovare seguito solo nel quarto libro: «La lingua mia caduta da parola / distrutta ugualmente s'eccitava / a cingersi nel collo spaventato / colombi e dura notte / nel filo delle braccia che si spaccano».

¹⁰ Di quest'ultimo fenomeno si sono già registrate le occorrenze contenute nella prima strofa di *Pizia*, il componimento incipitario del *Bagno degli occhi*. Il ritrovamento di endecasillabi all'interno di misure più estese è giustificato, nel caso di Ortesta, a) dall'effettivo rilievo dell'endecasillabo nel complesso della sua opera come nei singoli testi che la compongono e b) dalla presenza, nella maggior parte dei casi, di un *break* sintattico-intonativo che effettivamente ritaglia un endecasillabo regolare nei versi lunghi interessati dal fenomeno; sono così soddisfatti i due criteri contestuale ed intrinseco fissati da Mengaldo 1989 e validi per molta metrica novecentesca tradizionalmente allusiva. Della presenza, più o meno nascosta ed esatta, dell'endecasillabo in contesti di metrica libera discorre in termini simili (e in parte derivati dallo stesso Mengaldo) Paolo Giovannetti in Giovannetti-Lavezzi 2010, 222-35.

	col respiro sorveglia taciturna	3 ^a 6 ^a 10 ^a
	chi piange sotto il braccio che colpisce	2 ^a 6 ^a 10 ^a
	[<i>Mai però ci sono tracce o forme</i>] 7-8	
	e nell'orto disfatto va scoprendo	3 ^a 6 ^a 10 ^a
	che stormisce la madre velenosa	3 ^a 6 ^a 10 ^a
(2)		
	<i>Racconto di Diego</i> III 1	l'acqua diventare sangue mi parve 1 ^a 5 ^a 7 ^a 10 ^a
	<i>Le chimere</i> 13	al ramo si sfrenano le pupille 2 ^a 5 ^a 10 ^a
	[<i>A fargli compagnia</i>] 3	la sua mano tra le nocche distrutta 3 ^a 7 ^a 10 ^a
	[<i>Fatto pigro guardando</i>] 3	impaziente che la voce temuta 3 ^a 7 ^a 10 ^a
	[<i>Verso dove lo sai?</i>] 4	freddi come luce di primavera 1 ^a 5 ^a 10 ^a
(3)		
	[<i>Per chi si allarma</i>] 6-8	
	perché la muta svelta musica si stringe	2 ^a + 2 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a
	nel groppo del piacere diventato	2 ^a 6 ^a 10 ^a
	fatica sopra i campi senza voce	2 ^a 6 ^a 10 ^a

Qualcosa di analogo si può dire per il doppio settenario, che però sarà più giusto chiamare alessandrino, compresi i casi lievemente crescenti o calanti, essendo che la sua presenza si deve senz'altro all'influsso della tradizione francese e dunque alla mediazione del traduttore:

	[<i>solo alla verde uscita dai boschi</i>] 3-4	
	mi chiedi dei tuoi occhi, del mio rauco esclamare	2 ^a 6 ^a + 3 ^a 6 ^a
	di quanto abbiamo fatto tu e io prima di amarci	2 ^a 4 ^a 6 ^a + 2 ^a 3 ^a 6 ^a
	[<i>Questa furia di amante la lascia</i>] 14-15	
	E a tal vista la prima, smemorata e viziosa,	3 ^a 6 ^a + 3 ^a 6 ^a
	non sapendo di che patimento si tratti	3 ^a 6 ^a + 3 ^a 6 ^a
	[<i>Ardenti malinconie</i>] 8	
	Sciagurata fu la rotta la quiete velenosa	3 ^a 5 ^a 7 ^a + 2 ^a 6 ^a
	[<i>A fargli compagnia</i>] 9	
	premette il gelo striando un'altra scia	2 ^a 4 ^a + 2 ^a 4 ^a 6 ^a
	<i>La ricreazione del paggio</i> 11	
	rifulse come seta – nera, in un cortile	2 ^a 6 ^a + 1 ^a 5 ^a
	[<i>Introdotte dall'alto</i>] 5-6	
	che simula partenze o scena di partenza	2 ^a 6 ^a + 2 ^a 6 ^a
	fino all'estremità del secondo piano	1 ^a 6 ^a + 3 ^a 5 ^a
	[<i>Una dopo l'altra – mi disse</i>] 3-4	
	e con occhi spenti fissata su un bastone	3 ^a 5 ^a + 2 ^a 6 ^a
	dipinta e spaventata verso me avanzava	2 ^a 6 ^a + 1 ^a 5 ^a

Lo stesso filtro dell'attività traduttiva andrà evocato per giustificare l'ampio ricorso al principio della composizione di misure, non limitato a casi canonici come quello dell'alessandrino. Si veda un solo campione, *Canzone per il suo compleanno* (dalla *Costanza*), del quale è possibile notare anche la bipartizione evidenziata dal parallelismo anaforico:

Sono duro con te certe notti, talpa nelle palbebre chiusa –	3 ^a 6 ^a 9 ^a + 1 ^a 5 ^a 8 ^a
sono meno assuefatto al tuo corpo	3 ^a 6 ^a 9 ^a
non ai tuoi cantoni di sventura	1 ^a 5 ^a 9 ^a
e già soffre il mio petto chiuso	3 ^a 6 ^a 8 ^a
addolcendo un amore caduto, le ore risparmiare	3 ^a 6 ^a 9 ^a + 2 ^a 6 ^a
a notti rannicchiate in mesi sanguinosi di coltelli.	2 ^a 6 ^a + 2 ^a 6 ^a 10 ^a
Sono duro con te perché volesti risparmiare un altro inganno	3 ^a 6 ^a 8 ^a + 2 ^a 6 ^a
	[10 ^a
e passasti sognando la mia vecchiaia: «Sei un orso grossolano»	-3 ^a 6 ^a 9 ^a + 2 ^a 4 ^a
	[6 ^a 10 ^a 11
Questo fu l'addio. E tu, anche questo hai fatto.	1 ^a 3 ^a 5 ^a + 2 ^a 4 ^a 6 ^a

In negativo, la forma poetica ortestiana si caratterizza per il collasso degli ordini più alti della strutturazione metrica: l'isostrofismo, che resiste in casi sparuti e solo nella sua variante debole,¹² e i principi di composizione normalmente attivi nel dare consistenza al metro, ossia la periodicità sillabica e rimica. Ciò che viene meno è insomma il metro nella sua riconoscibilità esteriore, che è poi il riflesso della sua natura di gabbia o griglia preesistente al dispiegarsi della voce.¹³ La forma prescelta da Ortesta fa a meno di questa esteriorità e ha

¹¹ Le scansioni dei penultimi due versi sono le più dubbie in quanto non corrispondono alle pause sintattico-intonative.

¹² Un solo caso nel *Bagno* ([*le lacrime non possono passare*], su cui torneremo), dove però sono diffusi casi di isostrofismo debole imperfetto: il già ricordato *Pizia*, *Parola stessa* (5 + 6 + 6), [*la mano svolta di bocca*] (4 + 2 + 4 + 4 + 4), in fondo lo stesso *Dialoghetto greco* con i suoi distici e monostici, ecc. Cinque casi di isostrofismo debole sono nella *Costanza*: [*A fargli compagnia – di primo mattino*] (3 quartine); [*Con mani strappate e piedi*] (2 strofe pentastiche); [*La casa comune adesso accerchiata*] (2 quartine); [*corre intorno all'atrio respirando calma*] (3 terzine); *La pasqua rosata* (2 strofe esastiche); più deboli ma non estranei alla classe in questione sono *Narciso*, 4 terzine chiuse da un distico, e [*Catturata e ferita nel suo palazzo*], 2 terzine chiuse da un distico. Tre casi di isostrofismo debole ancora nel *Progetto*: [*Le devo dare cibo e riposo*] (2 quartine), [*Sediamo tranquilli in queste stanze*] (3 terzine), [*Vile e incontinente*] (4 quartine). Mentre ben 7 sono i casi rinvenibili nel *Serraglio*: [*Scendiamo per gradi confusamente*] e [*Chi entra nel passato e chi ci sta*] (2 strofe pentastiche); [*Da ogni letto coppie*] (2 quartine); [*Una falcata un taglio netto di vela*] (2 terzine); [*Caduta una piuma colore di fiamma*] (2 strofe pentastiche); [*Passa la notte nel cieco scontro*] (2 quartine); infine, il più eclatante, le 15 strofe pentastiche di *La festa nera*, testo isolato che coincide con la quarta sezione. Meritano una menzione quei casi, rari ma significativi, in cui il limite dell'isostrofismo debole è superato verso l'alto senza tuttavia attingere il grado forte; ci si trova piuttosto di fronte a una sorta di formula sillabica tendenziale. Avviene così nel già citato [*le lacrime non possono passare*]: due strofe pentastiche entrambe con un endecasillabo in prima posizione e un settenario in terza; la scansione delle misure sillabiche è analoga: 11-10-7-12-7 contro 11-8-7-9-5. Più debole il caso di [*Con mani strappate e piedi*] (nella *Costanza*) poiché del tutto privo di ricorrenze sillabiche esatte: 8-10-3-13-10 contro 10-12-4-9-7.

¹³ Esemplare da questo punto di vista è l'assenza del sonetto, su cui cfr. *supra*, p. 14. È reperibile un solo caso di potenziale allusione alla forma tradizionale. Si tratta del componimento *Le chimere*, che forse non a caso apre la quarta sezione, di schietta impronta metapoetica, del *Bagno degli occhi*, *Parola stessa*: sono due quartine seguite da una strofa esastica con gradino tra undicesimo e dodicesimo verso, il tutto senza rime, mentre i versi, liberi o semilibri, ruotano attorno all'endecasillabo (vv. 2, 5, 7 e l'irregolare 13).

piuttosto una natura interna, carsica, di spessore prosodico e fonico innervato nel discorso. Alla variabilità di sillabismo, strofismo ed estensione testuale fa da contrappeso l'utilizzo dei medesimi, minuti accorgimenti metrici lungo tutto l'itinerario dell'autore: così come avviene nelle traduzioni, il testo poetico ortestiano è contraddistinto dalla presenza di episodi di regolarità ritmico-sillabica, non contigui, il cui spazio d'azione è quella della coppia versale e della serie breve. La centralità di un siffatto repertorio conferisce alla metrica una qualità *pulviscolare*: la tenuta formale del singolo componimento è affidata non tanto a una struttura d'insieme, che pure imperfettamente sussiste in diversi casi come isostrofismo debole o tendenziale e oscillazione sillabica limitata, ma alla presenza di piccole tessere di regolarità, il cui accumularsi genera un effetto complessivo di omogeneità. Il testo poetico ortestiano è formalmente discontinuo e la sua chiusura è un attributo indiretto, un riflesso che deriva da molteplici, localizzati addensamenti fonico-ritmici disseminati qua e là lungo la sua superficie.

1.2 Episodi di regolarità

Alla descrizione metrica dettagliata va premesso un rilievo di carattere generale: che in questo come in altri campi del lavoro formale – primo fra tutti quello della redistribuzione sintattica e delle figure di *ordo* – i gesti del poeta e quelli del traduttore appaiono pienamente sovrapponibili, dimostrando la natura unitaria, coerente e fortemente disciplinata della sensibilità formale di Ortesta.

L'analisi delle particelle di regolarità metrica non può che cominciare dalle onnipresenti coppie e terne di versi (e talora anche serie più estese) isollabiche e/o isoritmiche. Si sono già visti quei casi in cui tale figura coinvolge l'endecasillabo e l'alessandrino, ma la sua pervasività è testimoniata proprio dal suo interessare idealmente tutte le misure. Il massimo dell'incisività è raggiunto quando sono marcate in tal modo le posizioni forti di inizio e fine testo:

<i>Per lei</i> 1-3	Guardando un tuorlo d'uovo in un bicchiere d'acqua per me quello che vedo	2 ^a 4 ^a 6 ^a 4 ^a 6 ^a 2 ^a 3 ^a 6 ^a
[<i>Sarà questa la sua buona ventura</i>] 5-6	che trama sanguigno nei resti nei grumi di piume e midolla	2 ^a 5 ^a 8 ^a 2 ^a 5 ^a 8 ^a
[<i>Il galoppo, la sciarpa di seta</i>] 7-8	i grandi fianchi alzarsi li vedi risplendenti	2 ^a 4 ^a 6 ^a 2 ^a 6 ^a
[<i>Immobile e densa dal tappeto</i>] 3-5	alle narici ruota e si spacca – rimangono le due teste a becco	4 ^a 6 ^a 9 ^a 2 ^a 7 ^a 9 ^a

su facce sudate ma coi piedi 2^a 5^a 9^a

Un secondo fenomeno di forte regolarità è da ritrovare in quei versi o serie versali che rispondono, come principio costruttivo, all'iterazione di un medesimo piede, ossia di una microsequenza ritmico-sillabica:

<i>ancóra Giocasta</i> 25	
cunicoli bucoliche dissemini	2 ^a 6 ^a 10 ^{a''}
[<i>In un volo basso</i>] 11	
un duro appello l'infinita agevolezza del morire	2 ^a 4 ^a + 4 ^a 8 ^a 12 ^a
[<i>Da neve a neve</i>] 3-5	
la bestia affannosa svernare,	2 ^a 5 ^a 8 ^a
il fuoco o le grinze sapienti dell'aria	2 ^a 5 ^a 8 ^a 11 ^a
le chiare figure in riposo	2 ^a 5 ^a 8 ^a
[<i>Può avere udito il tonfo</i>] 21-22	
senza buona accoglienza si mette in un buco	3 ^a 6 ^a 9 ^a 12 ^a
cerca ancora la parte più morbida	1 ^a 3 ^a 6 ^a 9 ^a
[<i>Questa furia di amante</i>] 14-18	
E a tal vista la prima, smemorata e viziosa	3 ^a 6 ^a + 3 ^a 6 ^a
non sapendo di che patimento si tratti	3 ^a 6 ^{a'} + 3 ^a 6 ^a
di nuovo pennuta e agognante	2 ^a 5 ^a 8 ^a
come un musico esperto d'amore	3 ^a 6 ^a 9 ^a
con memoria tenuta riversa e in disparte	3 ^a 6 ^a 9 ^a 12 ^a

Più debole è il caso della continuità ritmico-sillabica parziale, una cui prima specificazione consiste nella ricomparsa di uno stesso emistichio come verso breve e viceversa (1); il fenomeno è particolarmente evidente quando occorre nella variante tradizionale che accoppia endecasillabo e settenario. Una seconda modalità è quella del ricorrere di uno stesso attacco o di una stessa clausola (2):

(1)	
<i>Le chimere</i> 1-2	
Di corsa e con frustate	2 ^a 6 ^a
buttandosi dall'alto della melma	2 ^a 6 ^a 10 ^a
[<i>Da neve a neve</i>] 15-16	
su tenere colline dove non è dato	2 ^a 6 ^a + 1 ^a 5 ^a
sognarti come morto	2 ^a 6 ^a
[<i>Ci furono lacrime e confusione</i>] 5-6	
non senza una stretta al cuore	2 ^a 5 ^a 7 ^a
in fondo al viale il casco ribaltato	2 ^a 5 ^a 7 ^a 11 ^a
[<i>Sul corallo sottile</i>] 3-4	
(t'increspi aguzzo nelle stoffe	2 ^a 4 ^a 8 ^a
appena scoppia il drappelletto degli uccelli	2 ^a 4 ^a 8 ^a 12 ^a
(2)	
[<i>Cresce, ma dimentica</i>] 3-4	
nel bravo lampo fredda aperta	2 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a

notturna bestia si volge alla mammella	2 ^a 4 ^a 7 ^a 11 ^a
[A fargli compagnia] 2-3	
così forte nella stanza raggelava	3 ^a 7 ^a 11 ^a
la sua mano tra le nocche distrutta	3 ^a 7 ^a 10 ^a
[Poi si pungolava] 5-7	
e sprofondava soltanto nell'occhio appassionato	4 ^a 7 ^a + 2 ^a 6 ^a
senza altra lesione continuando	3 ^a 6 ^a 10 ^a
il rimescolio tra sé e il suo lato della notte	5 ^a 7 ^a + 3 ^a 7 ^a 14

Un'ulteriore valorizzazione dei pattern accentuali contigui si ha con la cosiddetta metrica scalare. Essa consiste, per come è qui intesa,¹⁵ nella riproposizione di uno stesso disegno ritmico in misure il cui numero sillabico varia per effetto dell'aggiunta o della sottrazione di una o più sillabe atone, cosicché appunto la posizione degli ictus risulta *scalata*:

[Il galoppo, la sciarpa di seta] 38-39	
le parti più tenere dei cespi	2 ^a 5 ^a 9 ^a
nelle piccole fosse flagellati	3 ^a 6 ^a 10 ^a
[Immobile e densa dal tappeto] 6-7	
si vede a malpartito nella sabbia	2 ^a 6 ^a 10 ^a
solitaria la scissura delle teste	3 ^a 7 ^a 11 ^a
[resta girata dalla parte opposta] 12-13	
sul cuore e le mani si tuffa a scavare	2 ^a 5 ^a 8 ^a 11 ^a
senza gola ne lingua può ancora latrare	3 ^a 6 ^a 9 ^a 12 ^a
[Entra nella siepe ciecamente]	
Entra nella siepe ciecamente	1 ^a 5 ^a 9 ^a
si ferisce guarendosi da solo	3 ^a 6 ^a 10 ^a
bambino malinconioso che si esalta	2 ^a 7 ^a 11 ^a

La sinergia, nel concreto farsi ritmico del testo, fra la metrica scalare e le figure viste in precedenza è testimoniata esemplarmente da una serie versale come quella che segue, tratta dal *Progetto*, [*Restare in posa è più forte di lei*], dove in un contesto di isometria tendenziale si rinvencono una coppia quasi-isoritmica di alessandrini calanti, due perfetti endecasillabi su tre ictus disposti ad anello attorno a due dodecasillabi isoritmici, infine una coppia di dodecasillabo e tredecasillabo ritmicamente sovrapponibili fino alla nona posizione:

e come lentamente più non si protegge	2 ^a 6 ^a + 1 ^a 5 ^a
assai diversamente di nuovo ha bisogno.	2 ^a 6 ^a + 2 ^a 5 ^a
Non si muove se vede la sua luce	3 ^a 6 ^a 10 ^a

¹⁴ A ritornare è in questo caso la medesima clausola composta dalla successione di un peone primo e di un trocheo (+---+).

¹⁵ Cfr. Pelosi 1988, cui si deve il conio dell'etichetta, ma che a differenza nostra dà del fenomeno una definizione paradigmatica, intendendo col sintagma «metrica scalare» designare il ricorso del primo Sereni (quello di *Frontiera*) a una versificazione che compagina di preferenza misure che vanno dal senario al decasillabo, dei quali risultano selezionati tipi ritmici congruenti, dunque 2^a-5^a, 3^a-6^a, 4^a-7^a, 5^a-8^a, 6^a-9^a.

sempre accesa sotto i colpi della pioggia	3 ^a 7 ^a 11 ^a
lei attenta a come pulsa la sua gola	3 ^a 7 ^a 11 ^a
con il ventre internata e tutto il resto	2 ^a 6 ^a 10 ^a
per non vedersi prima che faccia notte	4 ^a 6 ^a 9 ^a 11 ^a
e tutt'intorno gli altri non visti che vedono	4 ^a 6 ^a 9 ^a 12 ^a

Un caso particolare di adozione non periodica ma ricorsiva del parametro sillabico, che sconfina con forme di regolarità “per l’occhio” e non coincide con la metrica scalare ma può ospitarne un’occorrenza al suo interno (com’è nel primo esempio), è infine costituito da quella che potremmo denominare *contrazione misurata*, ossia la riduzione progressiva del numero sillabico in serie di quattro o cinque versi (che negli ultimi due esempi riportati coincidono con interi testi):

Cominciata dall’orizzonte dove crolli	3 ^a 8 ^a 10 ^a 12 ^a
mi dai di mano (sì, che me lo dici)	2 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a
bella a me gridando se conosci	1 ^a 3 ^a 5 ^a 9 ^a
il lungo pelo e il bosco	2 ^a 4 ^a 6 ^a
che s’inarca	3 ^a
<i>Parola stessa 1-5</i>	

Fatto pigro guardando attraverso la finestra	1 ^a 3 ^a 6 ^a 9 ^a 13 ^a
semplicemente di te non ho bisogno	4 ^a 7 ^a 11 ^a
impaziente che la voce temuta	3 ^a 7 ^a 10 ^a
allibita torcendosi tra i rami	3 ^a 6 ^a 10 ^a
insolente torni a sfavillare.	3 ^a 5 ^a 9 ^a

Lanciata a fulminarsi nei suoi giorni	2 ^a 6 ^a 10 ^a
spolpata in un cesto se ne muore	2 ^a 5 ^a 9 ^a
di nuovo quella neve carne	2 ^a 6 ^a 8 ^a
e colore si è formata	3 ^a 7 ^a

Tra le componenti della metrica tradizionale, la rima è senz’altro quella maggiormente sacrificata nella metrica ricorsiva, libera ma non irregolare, del testo poetico ortestiano; ha una frequenza bassa, almeno come rima perfetta, e mai o quasi mai detiene capacità strutturante. L’esempio seguente è davvero l’eccezione che conferma la regola:

4	A fargli compagnia – di primo mattino	2 ^a 6 ^a + 2 ^a 5 ^a	A
	così forte nella stanza raggelava	3 ^a 7 ^a 11 ^a	X
	la sua mano tra le nocche distrutta	3 ^a 7 ^a 10 ^a	X
	e il bel polso bambino	3 ^a 6 ^a	A
8	a me non ha nuociuto il grave sonno suo	2 ^a 6 ^a + 2 ^a 4 ^a 6 ^a	(B)
	quel sangue il lento tripudio scuro:	2 ^a 4 ^a + 2 ^a 4 ^a	X
	gemeva la sua spalla contro il rosso e il turchino	2 ^a 6 ^a + 3 ^a 6 ^a	A
	contro la pupilla stretta al petto mio	1 ^a 5 ^a + 1 ^a 5 ^a	(B)
	premette il gelo striando un’altra scia	2 ^a 4 ^a + 2 ^a 6 ^a	C

– a chi la morte era dovuta? –	2 ^a 4 ^a 8 ^a	X
La lingua s'incollò	2 ^a 6 ^a	X
12 al tetto della bocca mia.	2 ^a 6 ^a 8 ^a	C

Il componimento è il terzultimo della prima sezione della *Costanza, Protezione notturna*, e il suo valore è direttamente proporzionale alla sua eccezionalità formale, dato che si tratta dell'unica occorrenza di rima in funzione strutturante. Alla regolarità già di per sé rara dell'isostrofismo debole, arricchita sul piano versale dal peso cospicuo riservato al verso composto (6/12), si accompagna la presenza imperfetta ma chiaramente riconoscibile della rima incrociata. Se nelle quartine prima e terza la rima esterna è perfetta (*mattino : bambino, scia : mia*), nella seconda essa si realizza piuttosto come ripresa grammaticale (e, fonicamente, assonanza debole: *suo : mio*). La rima A ritorna internamente alla seconda quartina (*turchino*), mentre la ripetizione dei possessivi coinvolge anche la terza quartina oltre alla seconda (*mia*), cosicché non vi è strofa che non sia incatenata alla successiva. Ma i rimandi fonici in punta non si esauriscono qui: *distrutta* al v. 2 è in quasi-rima con *dovuta* al v. 10 e i rimanti della seconda strofa assuonano a coppie (*suo : scuro, turchino : mio*) dando luogo a una sorta di schema alternativo baciato (AABB).

Al limite tra la funzione strutturante e quella di intensificazione locale si situano quei testi brevissimi la cui compattezza risulta ulteriormente accresciuta dal ricorso all'omofonia, guardacaso però anche qui imperfetta oppure debole, com'è il caso, frequente e paradigmatico in Ortesta, della catena di desinenze verbali, spesso partecipiali:

Puoi vederne le tracce, è stata qui appostata	3 ^a 6 ^a + 2 ^a 6 ^a
guardando da vicino e senza fiato	2 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a
il suo respiro finalmente sotterrato	4 ^a 8 ^a 12 ^a
Non chiamarlo ancora se resta il più forte:	3 ^a 5 ^a + 2 ^a 5 ^a
conosce lui il paesaggio e tutte le sue soste	2 ^a 4 ^a 6 ^a + 2 ^a 6 ^a ¹⁶

Diverso ancora è il caso delle rime perfette o, più debolmente, dei loro sostituti che occorrono alla fine di un testo sigillandolo, per il quale parleremo piuttosto di una funzione di chiusura:

[<i>che finisca</i>] 7-9	paesaggi belli	2 ^a 4 ^a
	con paura stanno di essere castrati	3 ^a 5 ^a + 2 ^a 6 ^a
	hanno capelli	1 ^a 4 ^a
[<i>Da neve a neve</i>] 14-16	si fendono all'urto	2 ^a 5 ^a
	su tenere colline dove non è dato	2 ^a 6 ^a + 1 ^a 5 ^a
	sognarti come morto	2 ^a 4 ^a 6 ^a

¹⁶ Distici di analoga fattura possono anche darsi internamente a testi più lunghi come strofa breve, ad esempio nella *Costanza* [*Altro più non fa che piccoli rametti*]: 6-7 «scappò da tutti i posti poi ne ebbe il cuore *agitato* / ma non ricorda niente perché niente ha *imparato*».

[Le devo dare cibo e riposo] 6-8

di anno in anno sempre più addosso	2 ^a 4 ^a + 1 ^a 4 ^a
in me scambia un poco del suo corpo	3 ^a 5 ^a 9 ^a
eppure da lei mi salvo ancora quando dormo	2 ^a 5 ^a 7 ^a + 2 ^a 6 ^a ¹⁷

Le due poesie poste in chiusura del *Progetto*, [*Nel progetto di un freddo perenne*] e [*Trasfòrmati in parole*], ci mettono davanti agli occhi la possibilità di un uso della rima in funzione macrotestuale. Volendo essere più precisi, la rima da un lato contribuisce ad “accentare” la soglia d’uscita dal libro aumentandone il voltaggio formale, dall’altro vuole invece indicare la natura di dittico della coppia finale, che il lettore dovrà assumere nella sua natura di entità relazionale, nella quale ciascuno dei due membri trae il proprio spessore di senso dalla connessione con l’altro. Due sono le serie foniche di [*Nel progetto di un freddo perenne*]: la prima è rinvenibile nei primi tre versi e consiste in una rima incrociata quasi perfetta: «Nel progetto di un freddo *perenne* / *lenimento* si sveglia *inerme* / a severa distanza un *lamento* nell’orecchio»; la seconda, più complessa, coinvolge tre sostantivi in punta di verso (4-9-11 *odore* : *dolore* : *colore*), gli ultimi due dei quali in rima ricca, nello specifico paronomastica se teniamo conto del sintagma in cui i rimanti sono inclusi («accesso di dolore»/«eccesso di colore»); la rima perfetta risulta estesa dalla quasi-rima (*fuori* al v. 8) e dall’assonanza (*duole* al v. 7 e *attenzione* al v. 10). Proprio la rima in -OLE (*parole* : *viole*) apre il testo seguente, l’ultimo, [*Trasfòrmati in parole*], sancendo fin dal distico iniziale il legame, insieme di continuità e di opposizione, con il precedente; un legame che risulta confermato dalla seconda rima perfetta presente nel testo (6-9 *nome* : *afflizione*), con ripresa della già nominata *attenzione*; così si ottiene fra l’altro l’ulteriore vantaggio di implementare, seppure solo a livello intertestuale, il numero delle rime perfette esterne. L’acquisto principale indotto dalla rima, tuttavia, è quello già ricordato di indicare la stretta interdipendenza esistente fra le due poesie conclusive, che insieme sembrano voler indicare la strada di una possibile risoluzione del rapporto tra soggetto lirico e terza persona femminile: a lui la persistenza della poesia e con essa della cornice psichica luttuosa, entrambe adottate in funzione difensiva, a lei invece la possibilità di un diverso destino al di fuori dell’esistenza vicaria ed eterodiretta provvista dall’atto poetico.

Il nostro discorso su rima e altre insistenze foniche ha preso le mosse dai casi più marcati e più rari, residui di funzione strutturante e più genericamente architettonica che non devono però far dimenticare come la situazione normale della rima e dei suoi sostituti sia nella poesia ortestiana piuttosto quella propria di un intensificatore locale, di un agente capace cioè di segnalare come notevoli determinati punti o passaggi testuali: «e sulle labbra un tremore / un lungo

¹⁷ Quest’ultimo verso è interpretabile anche come endecasillabo preceduto da un trisillabo: 2^a + 2^a 4^a 6^a 8^a 10^a.

crepacuore» [*Tutto sarebbe andato così*] 6-7;¹⁸ «Le labbra inondarono il cuscino / in riposo distese come gli occhi del bambino» [*Le labbra inondarono il cuscino*] 1-2. Il massimo dell'efficacia è raggiunto in quei casi in cui una coppia vocalica di tonica più atona ha modo di disseminarsi in un breve spazio a partire da una posizione forte di fine verso: «nel breve lampo fredda aperta / notturna bestia si volge alla mammella» [*Cresce, ma dimentica*] 3-4; e più ancora nel seguente, [*Deve muoversi il meno possibile*] 23-26 e 30:

Quante risposte gli si sono fatte avanti? si posa ancora *illesa*
in giochi di vecchio la sua reticenza
dal momento che tacque una volta per tutte, anomalia desta
sempre *accesa* perfino *serena*
[...]
Così dalla parte sbagliata sempre più stretta la città *accesa*

La rima non pare essere l'oggetto di peculiari ricerche semantiche o foniche, sono quasi del tutto assenti le sue varianti ricche e frequenti al contrario le soluzioni facili, a partire dalla rima desinenziale, che in Ortesta è soprattutto partecipiale e si lega alle catene verbali che il lettore conosce fin dai tempi di *Pizia* (si veda a tal proposito la prima strofa già riportata in questo capitolo); citando ancora da [*Deve muoversi il meno possibile*] 12-13: «nutrito quasi lavato dal buco che ha lasciato / per accostarsi a ciò che fu dimenticato»; 18-20 «filiazione e culla in cui si svena il suo spazio isolato / [...] / dalle sue terminazioni nervose con nodi sussurrati».

Orientata all'effetto di addensamento che abbiamo stabilito essere la priorità delle azioni effettuate sul piano fonico è infine ovviamente l'allitterazione, alla quale Ortesta fa ampio ricorso fin dai tempi del *Bagno* (dove però più decisamente essa manifesta, di conserva con l'enfasi posta sui fatti ritmici, la possibilità di una strutturazione diversamente logica del materiale verbale); una figura tipica sembra essere quella che propone il fonema destinato a ricorrere alla fine del verso precedente:

<i>Pizia</i> 42	sentiero seminare	2 ^a 6 ^a
[<i>Se per pianto la carne si distilla</i>] 9	di tacchi caduti in confusione	2 ^a 5 ^a 9 ^a
[<i>Sediamo tranquilli in queste stanze</i>] 3	una contrazione colorata	5 ^a 9 ^a
[<i>Le labbra inondarono il cuscino</i>] 7	piccole tagliole, lame di luce	1 ^a 5 ^a 7 ^a 10 ^a
[<i>Il bacino di marmo scomparso</i>] 17	nel Letto Lieve Lume che brucia	2 ^a 4 ^a 6 ^a 9 ^a

¹⁸ La coppia di rime perfette assuona all'indietro con *ragione* al v. 5 e *sole* al v. 3, per ritornare all'ultimo verso (v. 13) con *biancore*. L'*incipit* è invece contrassegnato da una rima ipermetra di tronca con piana (1-2 *così* : *propizi*) e una seconda assonanza a contatto interessa i vv. 10-11 (*anni* : *fossati*).

Pizia 17-18	quando l'occhio più si sfascia paventando	3 ^a 7 ^a 11 ^a
	passo di mamma e porta spalancata	1 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a
[Immobile e densa dal tappeto] 6-7	si vede a malpartito nella sabbia	2 ^a 6 ^a 10 ^a
	solitaria la scissura delle teste	3 ^a 7 ^a 11 ^a

2. Strutture linguistico-retoriche

Come per la metrica, il passaggio da *Il bagno degli occhi* a *La nera costanza* comporta per la lingua e la retorica di Ortesta la definizione di un compiuto sistema di scelte. Il secondo libro mostra l'avvenuta flessione dell'istanza destrutturante, in particolare per quanto riguarda il versante delle rotture morfologico-lessicali. A ciò corrisponde in positivo la crescita dell'investimento sui livelli più alti dell'organizzazione linguistica (sintassi e testualità) e quella parallela della volontà costruttiva e ordinante. La lingua di Ortesta – dal lessico fino alla testualità – è infatti sin dall'inizio il campo d'azione di due forze nemiche, il teatro di una lotta tra indeterminatezza semantica e articolazione esatta dei significati, tra vacillazione dei rapporti logici e loro resa plastica. A fare da collante interviene una tendenza, davvero onnipervasiva, alla concentrazione e alla saturazione formale. La tendenza all'indeterminato punta a incrementare l'ambiguità del segno, che è poi l'impossibilità di determinare in maniera univoca il significato non tanto dei singoli lessemi quanto piuttosto della sequenza sintattica entro cui essi risultano legati. Il suo ideale è il testo come potenzialità semantica assoluta: la catena linguistica, nell'impossibilità di determinare un unico svolgimento semantico, diviene un canovaccio a disposizione per innumerevoli performance interpretative. Possiamo ricollegare tale tendenza al mai estinto debito nei confronti della logica onirica, alla necessità cioè di incorporarne una quota nel testo poetico così da poter veicolare nel discorso emozioni, pulsioni, conflitti e compromessi psichici, dando spazio e voce all'irrisolto vitale. Sul piano dei modelli letterari, invece, impossibile non pensare alla grammatica ermetica così come essa è stata ricostruita da Mengaldo:¹ diversi dei suoi tratti caratteristici ricorrono nel linguaggio poetico ortestiano, a cominciare dall'eliminazione dell'articolo determinativo, dall'apposizione analogica e dalla sintassi nominale. I maggiori apporti in tale direzione provengono con tutta probabilità da letture ungarettiane e luziane² e vanno a innestarsi su

¹ Cfr. Mengaldo 1989b.

² Come già ricordato nell'*Introduzione*, Ortesta conosce e frequenta Ungaretti a Roma negli anni universitari, e ancora nel 2001, intervistato sul «Verri», lo dichiara un'influenza determinante per la propria vicenda poetica; quanto a Luzi, invece, Ortesta dedica un saggio critico (Ortesta 1986c) alla ricostruzione della parabola che congiunge *La barca* (1935) a *Nel magma* (1963).

quel fondo stabilissimo e profondamente interiorizzato che è lo stile mallarmeano; un secondo polo stilistico responsabile delle irregolarità più accusate nei domini della coesione e della coerenza testuali è quello beckettiano-telquelista, le cui implicazioni linguistiche abbiamo già analizzate leggendo *Il bagno degli occhi*.³ Più concretamente, due sono le costanti procedurali votate all'allentamento dei rapporti logico-testuali: la cancellazione di elementi linguistici normalmente espressi e la redistribuzione che viola il normale ordine sintattico. La tendenza ordinante, all'opposto, mira a indicare con mano ferma le fratture e a delimitarle, punta alla nettezza espressiva e una precisione che non defletta di fronte all'atrocità dei temi: l'esatta delineazione delle strutture sintattiche si serve del parallelismo come struttura fondamentale, in sinergia con la ripetizione lessicale e sintagmatica (anafora) e con i tagli versali e strofici. La volontà di fissare eventi e relazioni è propria nello specifico della *Costanza* e del *Progetto* e rimanda alla poetica del fossile, al testo concepito come figura immobile che conserva traccia di un antico episodio vitale. All'incrocio fra la necessità di testimoniare un conflitto in atto mai completamente dominabile dal soggetto e la volontà di darne conto in forme icastiche si situano varie forme della duplicità e del contrasto, la principale delle quali consiste nella bipartizione dello spazio testuale, realizzata secondo diverse modalità. Più in generale, si direbbe che le tre tendenze già nominate, più che spartirsi lo spazio testuale o dare luogo a fenomeni nettamente distinti, tendano piuttosto a combinarsi secondo differenti modalità, gradienti e gerarchie, generando fenomeni e testi tutt'al più sbilanciati in un senso o nell'altro.

2.1 Cancellazione

Il primo fenomeno nel quale si manifesta la vocazione all'indeterminatezza logico-semantica del linguaggio ortestiano tocca il suo massimo proprio nel *Bagno* in obbedienza all'imperativo di sciogliere una sintassi che è «penosa nelle precisazioni» (*Dialoghetto greco* 67): esso consiste nell'«uso del sostantivo assoluto, cioè soppressione dell'articolo, in particolare determinativo»,⁴ con conseguente semplificazione dei nessi preposizionali:

Sei pezzi di paesini 1

[*Se per pianto la carne si distilla*] 3

Cinque poesie, 1) 4

[*Altro più non fa che piccoli rametti*] 4

La nera costanza 11

Se sparviero t'abbatte in dolce

[sonno

a tigri o a gelo di finestra

sfiorando muro e tetto

davanti a begli alberi

sopra fossa scurita

³ Cfr. *supra*, pp. 69-73.

⁴ Mengaldo 1989b, 137.

[<i>L'ardore strinse quello stesso corpo</i>] 3-4	un utile supplizio con uncini [l'aveva minacciata per strappare tenebra e collo sulle [braccia
[<i>Occhio bianco occhio dell'inverno</i>] 1-3	Occhio bianco occhio dell'inverno prossimo asilo dove mutato cielo quieto sonno in sé ritiene.

Più dirompente nel complesso è però la cancellazione del sintagma verbale in funzione predicativa e dunque il ricorso ampio e differenziato alla frase nominale. Numerosi sono i casi, più semplici e blandi, in cui le notazioni nominali corrispondono a intenti descrittivi, tra sensoriale e paesaggistico. In esse «il predicato non si trova nel contesto, ma può essere logicamente supplito da una forma verbale denotante l'esistenza del soggetto (*c'è, c'erano, ecc.*) o la constatazione della sua esistenza, del suo modo d'essere, ecc. (un esempio tra gli innumerevoli: *Si vede*)»:⁵

[1] <i>Fusciacche tra diademi</i>] 1-4	Fusciacche tra diademi anelli guanti mele d'oro dardi e lacci. Non l'avevo più veduta in vita sua
[<i>Scendiamo per gradi</i>] 6-8	Ispide gole a picco scogli levigati frutti e sanguigne chiazze fiori sul crinale.

L'esempio che segue, [*Giornata di fine ottobre*] 1-5, è invece riportabile al terzo gruppo fra i quattro distinti da Mortara Garavelli: data l'impossibilità di distinguere soggetto e predicato in differenti sintagmi, si interpreta come predicato il sintagma nominale che è il nucleo dell'enunciato;⁶ ciò vale in egual modo per i tre enunciati corrispondenti ai vv. 1, 2, 3-5:

Giornata di fine ottobre
a piedi su per il dolce pendio
e poi silenzio di un autunno
ancora così verde
nella quiete perfetta del tempio.

Vi sono però anche casi di maggiore complessità, dove l'incertezza dei ruoli sintattici non può essere sciolta del tutto ([*Solo tua madre che più non ha bisogno*] 1-6):

⁵ Mortara Garavelli 1971, 284. Mortara Garavelli propone una tipologia su base semantico-funzionale che distingue gli enunciati nominali in quattro gruppi.

⁶ «Il terzo gruppo è costituito da frasi in cui il soggetto e il predicato non sono indicati da sintagmi distinti, né l'uno consiste in modalità dell'altro; ma il sintagma nominale che è il nucleo dell'enunciato può denotare alternativamente, secondo la prevalenza che si assegna a ciascuno dei due valori, verbale e sostantivale, "uno stato di cose o un avvenimento su cui si attira l'attenzione" (predicato), oppure "ciò di cui si parla", cioè il soggetto» (ivi, 282).

Solo tua madre che più non ha bisogno
 – come dici – della vita
 per sopportarla ancora interamente
 tenace nel parlarti, nel rancore impudica.
 Come te, amarla,
 in questo varco troppo stretto che la snida
 [...]

In un testo con dedica cifrata («a d. p.») che ingloba la parola dell'interlocutore senza delimitarla chiaramente, il sintagma nominale che fa da soggetto («tua madre») risulta espanso da una relativa (dalla quale a sua volta dipende una finale implicita) alla quale segue una coppia di sintagmi aggettivali in funzione, direi, predicativa. Il seguito contribuisce all'indeterminatezza affidando la predicazione a un verbo di modo indefinito («amarla») e volutamente lasciando il lettore in dubbio sul referente del pronome clitico oggetto (la madre dell'interlocutore? la vita?), forse da identificare nella madre dell'io – se così fosse, l'uso incongruo del pronome rivelerebbe un'oscillazione tra il referente singolo «tua madre» e la classe *madre*.

Nella stessa costellazione, come figura volta nello specifico a instaurare la confusione referenziale, ossia a sovrapporre o combinare entità normalmente distinte, rientra anche il ricorso assai insistito ai sintagmi nominali aggiunti in funzione appositiva, la cui qualità spesso e volentieri analogica tradisce la matrice ermetica dell'artificio ([*L'ombra di un mondo esterno*] 1-4):

L'ombra di un mondo esterno si avvicina
 radice che dal ventre e dalla mente cresce
 nuda fraterna lingua
 contro l'esperienza del giorno.

L'apposizione è una delle risorse dello stile nominale (inteso come generale predilezione per il sintagma nominale) e collabora con il frequente allontanamento del predicato verbale dal soggetto e l'abolizione della punteggiatura all'aumento del tasso di ambiguità, rendendo in certi casi davvero impossibile determinare i rapporti logico-sintattici tra i costituenti (evidenzio in corsivo le possibili apposizioni):⁷

Fiele e bruciore ancora
 prima del sonno in cupa forma
 di bel volto *negata grazia*
 si china tra cielo e firmamento
sogno canuto che mi guarda e tremo
 nel dolce inquieto parlargli.

⁷ A ben guardare, già nell'esempio precedente si rimane incerti circa il ruolo sintattico da attribuire a «nuda fraterna lingua», se apposizione oppure oggetto diretto di «cresce».

In certi casi all'aggiunzione nominale spetta invece di costituire una sorta di coda analogica della predicazione, che sovrappone al nucleo predicativo vero e proprio una seconda immagine lasciando aperto il discorso su un possibile nesso analogico; si vedano due casi molto simili a breve distanza l'uno dall'altro nella *Costanza*, [*la piaga sottile della neve*] e *Cinque poesie per C. N. Ledoux*, 1:

la piaga sottile della neve
[...]
in pozze chiare si è calmata
da altre anfore versata,
fredda cresta
nel cappuccio di cristallo che si sfrange

una statua d'aria qui
[...]
qui s'affaccia o s'inclina
[...]
al riparo del verde *lacuna di campagna*
ferita acquattata nel fango superbo

Frequente – soprattutto nel *Progetto*, da cui sono tratti gli esempi – è la scelta di isolare testualmente il sintagma appositivo, così da evidenziare il suo apporto semantico, in un ideale rovesciamento di rapporti tra l'elemento aggiunto e quello che esso dovrebbe aiutare a qualificare e specificare e che finisce per rivelarsi secondario sul piano informativo:

[<i>Perduta al proprio grembo</i>] 3-4	mentre in questo mondo opposto – il regno diurno in cui Lui regge –
[<i>Messo a tacere da parole oscene</i>] 3-4	non sapendo che il calare della [notte – il giusto tempo per guardarti –
[<i>Poi l'hai ucciso tenendolo sotto</i>] 15-16	Adesso ti curvi in una [maglia di lombrichi – i tuoi veri compagni –
[<i>«contenta che non sia venuto?»</i>] 33-34	a contare i mesi, gli anni, il rifiuto [feroce – celeste banchetto che da te mi [svena –

Lo stesso movimento di aggiunta e sovrapposizione analogica di più sintagmi nominali non è però una prerogativa dell'apposizione – che pure lo realizza in maniera esemplare – come testimonia la seguente serie di sintagmi nominali posti dopo i due punti cui è attribuibile un valore predicativo ([*Vidi la sua testa: cuore*]):

Vidi la sua testa: cuore

in fondo a cento splendenti occhi
carne infuocata e gelida tradita piuma
da un filo di parole.

Chiude questa prima sezione il polisindeto, che quando non esprime una successione temporale o lega tra loro i sintagmi di un elenco⁸ mostra una funzione livellante, facendosi segno di una rinuncia a un'articolazione più complessa e profonda, sostituita da una semplice relazione logica di aggiunta. Abbiamo già visto nel dettaglio il caso di *Persona* e possiamo citare alcuni casi dal *Serraglio*, dove la figura raggiunge il proprio massimo di frequenza:

[*Fai molto male*] 3-8

adesso che ti pieghi
a un confine così incerto
e la testa ti s'inclina
a una dolce putrefazione
e il ventre ti s'ingrossa
col suo ombelico nero.

[*Scrivere dentro un mondo oscuro*] 11-15

adesso scrive dentro un mondo
[cieco
e un vento irrompe come fiamma
e scaccia la preda dalla tana
e il lume si rabbuia scappano i
[gatti
nessuno fiata e niente si rischiara

[*Ombra fredda come dicembre*] 10-13

è ciò che spera e mai non è
[avvenuto
e mai non accadrà
un'increspatura che s'inoltra
uno schiocco d'ali

Nel caso seguente, dal *Serraglio*, l'indubbia nobiltà di lingua e cadenze (si notino, sul versante fonico, la quasi-rima baciata *incanta* : *piante*, l'allitterazione *Piumaggio* : *Piante* e la ripresa della sillaba 'po' tra *lamPO* e *tePOre*) coesiste con la presenza depistante dell'apposizione analogica «dolcissimo lampo» e con la semplice relazione di aggiunta veicolata dal polisindeto, alla quale si somma l'impossibilità di identificare con certezza il soggetto del verbo *tremare*, che a rigore può precederlo (il «piumaggio») come seguirlo (il «tepore»):

Querula una trama di foglie
con unghie t'incanta
e un piumaggio di lacrime mai piante
si gela e un po' trema e si turba

1^a 5^a 8^a
2^a 5^a
3^a 6^a 10^a
2^a 5^a 8^a

⁸ Per la successione temporale si vedano, nella *Costanza*, a *Amelia Rosselli* 7-11 e [*Il vecchio stivaletto, la caviglia bambina*] 7-9; per l'elenco invece, nel *Serraglio*, [*Scendiamo per gradi confusamente*] 4-5 e [*Per osservarla per contemplarla in questa scena*] 6-7.

dolcissimo lampo il tuo tepore.

2^a 5^a 9^a

2.2 Redistribuzione

La redistribuzione degli elementi sintattici ha conseguenze di rilievo sul piano testuale e si colloca al crocevia tra sintassi e retorica: alle scelte distributive propriamente sintattiche, che sfruttano le possibilità implicite nella struttura periodale, vanno aggiunte le tradizionali figure di alterazione dell'*ordo verborum* (anastrofe, iperbato, epifrasi) ma anche forme più radicali e non codificate di "sganciamento" di singoli elementi linguistici. Si veda per queste ultime la seguente quartina isolata, che apre la terza sezione del *Serraglio*, dove per la posizione separata e fluttuante dell'aggettivo «materne» non è possibile o quantomeno fruttuoso mobilitare la categoria dell'iperbato:

Paura di bussare a certe porte e non trovare
materne nell'aria del sentiero dove siamo
 ancora insieme niente altro che gemme
 lievi estirpate mammelle

Si può dire invece che la probabile dipendenza sintattica dell'aggettivo dal più vicino sostantivo «gemme» entra in conflitto con l'evidentissima contiguità semantica dello stesso con le più lontane «mammelle», per conto loro già qualificate da una coppia aggettivale anteposta e incaricate di fare da apposizione a «gemme».

Sul piano sintattico, dobbiamo poi menzionare anzitutto l'altissima frequenza di costrutti prolettici, che ritardano la comparsa del soggetto o della principale, facendoli precedere rispettivamente da uno o più complementi non argomentali e subordinate. Nei casi di espansione sintattica, la preferenza è dunque per l'accumulo a sinistra, così da realizzare «figure di rallentamento, di differimento e insomma di tensione»:⁹

Per una nuova minaccia
 e il mal di schiena e la vertigine
 in questa guerra spenta da te fatta
 a man bassa contro te impallidendo
addebitavi vitto alloggio ogni carezza
 [*Per una nuova minaccia*] 1-5

in una conca piatta in mezzo ad alte terre
 per un vasto raggio tutt'intorno sfatte
 sotto l'ala dell'ampio dorsale di una roccia
 dalla gola *una lunga casa s'apre*
Cinque poesie per C. N. Ledoux, 4 1-4

⁹ Bozzola 2006, 83.

per riposare un momento qui
 su un letto intero di noce
 guarnito di sonaglietti
 che salvano la gola dalle ferite
 da sanguinarie erbe *si ripara il bambino*.
 [*per riposare un momento qui*] 1-5

Altrettanto frequenti sono d'altra parte i costrutti logicamente e intonativamente sospesi che separano soggetto e predicato o modale e infinito ricorrendo all'interposizione di costituenti, espansioni frasali, parentetiche:

la piaga sottile della neve
 sulle tende
 in marcia di avambracci
 che si spaziano
 altro non offrendo allo squasso
 che veloci tabernacoli
 in pozze chiare *si è calmata*
 [*la piaga sottile della neve*] 1-7

La casa bassa e lunga
con portefinestre pitturate in verde
e la vigna – nella finzione amata
 di un abbraccio tenace
 che la mente indolorisce e le membra –
 nelle notti estive del ragazzo
 impercettibilmente da un delirio vulnerate
 di lucciole e tigli profumati
si disfano ammutolite
 [*La casa bassa e lunga*] 1-9

Poteva l'inverno come bianca donna
sopra la terra cadere.
 [*Poteva in un lungo rito la neve cadere*] 10-11

Mentre di una categoria simile fanno parte quei giri sintattici nei quali uno o più sintagmi nominali posti all'inizio (dunque idealmente con valore di soggetto) sono poi ripresi da un pronome o da un dimostrativo e si rivelano come oggetto diretto o indiretto:

Immagini di maschi adulti e bambini
 confuse più che la prima notte
 – donne nella casa dolcissima
 e perduta –
 di sonno in sonno una lotta
 a questa pausa felice
 le spinge
 [*Immagini di maschi adulti e bambini*] 1-7

Un ultimo sottotipo sintattico riguarda la subordinata condizionale posposta e dunque collocata informativamente in primo piano (1). Il valore semantico di *se* resta peraltro in molti casi non determinabile con esattezza – riallacciandosi ai tanti *se* causali-temporali montaliani ed ermetici – talvolta per la posizione e la semantica della subordinata, ma più spesso per l'azione confusiva esercitata del contesto semantico e dalle redistribuzioni sintattiche concorrenti (2). Riporto per ultimo anche un caso di condizionale interposta, dove la subordinata dipende da «tale» e la difficoltà interpretativa è acuita dalla contraddizione sintattica tra oggetto indiretto («a una belva») e specificazione espressa dal pronome («ne»):

(1)

Pizia 1-2

gli stessi ginocchi della cara
[moscacieca *se durante il sogno*
nel volo si svegliava

[*per riposare un momento qui*] 6-10

Qui tra intoppi dolorosi e
[pugnaletti selvaggi
dovrà ascoltare ancora l'abbaiare
di zanne infeste e ingorde
se un cuore grande e vizzo sogna
in quei densissimi steccati delle
[belve

[*Caduta una piuma colore di fiamma*] 6-10

Allora il dolore
delle sue palpebre malate
vede come andrà a finire
se di te stesso dovrai vivere
[respirare

(2)

Da questa pupilla 1-3

da questa pupilla e dal cavo, sottile
si tinge *se affiora di un regno*
[venato
la bava dove più calda si slaccia

[*Virginia ha avuto genio*] 1-4

Virginia ha avuto genio
e calmo compagno *se di follia tace*
perché avendo visto tutti i riccioli
poi se li è mangiati

[*può vivere in Baviera*] 6-9

Cielo e terra
a una belva tale *se batte le ali*
accidiosa e scontenta ne fanno
la felice guerra.

Gli ordini marcati di natura retorica (anastrofe, iperbato, epifrasi e loro combinazioni) manifestano nel linguaggio ortestiano una natura ancipite: in quanto

fenomeni della grammatica poetica, tradizionali e ampiamente codificati, essi sono una marca di “poeticità” (si veda, nel traduttore, la funzione di compenso che gli stessi svolgono rispetto alla caduta delle regolarità metriche),¹⁰ danno luogo a modulazioni e cadenze nobilmente classiche, apparentandosi con poetismi e arcaismi lessicali e restituendo l'impressione di un controllo razionale sul flusso verbale. D'altro canto, la loro tendenza a raggrupparsi in fasci, unitamente al loro comparire in un contesto di punteggiatura assente o ridotta al minimo, di sintassi paratattica, nominale e scorciata e di tagli versali arbitrari, tutto ciò fa sì che essi contribuiscano all'indecidibilità dei nessi sintattici e di quelli logici in essi implicati. Riporto due esempi sbilanciati ora nell'uno ora nell'altro senso estratti dalla prima sezione del *Bagno degli occhi*, nella quale già appare definita tale oscillazione negli effetti (il singolo contesto sarà determinante):

ora traccia gola d'acqua il quieto prato e poca nebbia
sopra i ciottoli s'addensa e qui non puoi
padre lapidare
le lucenti scaglie che lei volle
per sentiero seminare
Pizia 38-42

Se di fumo il pallore docile sa fare
il secchio in fondo al prato quando latte
col lampo si è intrecciato, allora vieni volpe
Volpe 1-3

Le figure dell'*ordo verborum* sono uno dei domini nei quali più chiaramente si manifesta la profonda unità della sensibilità formale di Ortesta, del poeta e del traduttore che in lui sono così strettamente legati e interdipendenti. Per questo motivo sarà possibile, nella più parte dei casi, confrontare i fenomeni raccolti con i corrispondenti interventi del traduttore (beninteso, con le alterazioni che, non presenti nel testo originale, sono da questi introdotte).¹¹

Si cominci dai tipi semplici di anastrofe, dei quali non è tra i più frequenti l'anticipazione del complemento rispetto all'aggettivo o al nome che lo regge:

<i>A morte in braccio</i> 8	dai mesi in vecchi giochi gelata
[<i>Questa furia di amante la lascia</i>] 20	per farsi a me vivo più vicina
[<i>Ne ha pieno il sangue e il cervello</i>] 6	di nomi e rumori pungente
[<i>Indecifrabile il colore ma lo scatto</i>] 4	di legno in un recinto ai piedi
	[della collina]

Un peso maggiore ha l'inversione del complemento diretto o indiretto rispetto al verbo, che come nel traduttore coinvolge spesso un gerundio:

<i>a Amelia Rosselli</i> 11	i suoi versi scrisse l'amante
[<i>Vai dicendo che avesti alla tua corte</i>] 5	ma schiume vomitasti pensando a

¹⁰ Cfr. *infra*, pp. 264-69.

¹¹ Cfr. *infra*, pp. 271.

[<i>Giulietta, il lume spegni</i>] 6-7	[quelle rocce bella pannocchia bianca lamentando
[<i>Da una corsa per gli orizzonti più chiari</i>] 5	in ogni orto cercando in ogni [intervallo
[<i>Cerca un alibi</i>] 6	a chi finalmente in porto sicuro [riposa
[<i>È più vecchio ha vissuto prima</i>] 17 <i>Da questa pupilla</i> 32-33	al poco cerchio oscillando – come può col mare gareggiare?
[<i>per riposare un momento qui</i>] 5	da sanguinarie erbe si ripara [il bambino
[<i>quando il leoncello nel corpo della madre</i>] 3 [<i>Fiele e bruciore ancora</i>] 7-8	a muoversi comincia Di ogni respiro intanto [un nido altissimo mi spoglia.

Assai diffusa, anzi capillare è l'anastrofe dell'aggettivo (1), anticipato in posizione esornativa, alla quale facciamo seguire una figura aggettivale tipica del *Serraglio* (dove numerose sono peraltro le occorrenze della dittologia), ossia la coppia asindetica anticipata (2):

(1)	
[<i>Si commuove al portamento</i>] 6	del suo inverno tra bianchi accenti
[<i>Chi ti sta addosso e ti spintona</i>] 2	o s'accanisce alle paterne costole
<i>a Amelia Rosselli</i> 5	nel franco viso dove i lumi caddero [insinuando
<i>Cinque poesie per C. N. Ledoux</i> , 3 9	di alghe e nere serpi
[<i>Forma una seconda nebbia</i>] 5	è rotta voce che le ore notturne
(2)	
[<i>L'ombra di un mondo esterno</i>] 3	nuda fraterna lingua
<i>Dalla parte del letto</i> 13	bianca anima e lenta audace tenda
[<i>Fiele e bruciore ancora</i>] 6	nel dolce inquieto parlargli
[<i>Nemmeno adesso al riparo dell'ombra</i>] 7	da lisci amari cucchiari
[<i>Finiti i baci che mai restò dell'anima?</i>] 23	inarcate azzurre balenottere
[<i>Per chi si allarma per che cosa?</i>] 6	perché la muta svelta musica si [stringe
[<i>Le labbra inondarono il cuscino</i>] 3	in suprema perversa gravezza

Nella *Costanza* si registrano invece alcune posizioni marcate dell'aggettivo possessivo dove l'effetto generale di innalzamento del registro (*Cinque poesie per C. N. Ledoux*, 2 10 «fino all'ultimo suo giro») appare subordinato a necessità espressive specifiche, quali l'enfasi sulla circolarità del desiderio ([*Ardenti malinconie occupazioni ariose*] 7 «che lasciarti il cieco amor tuo») o quella sulle due persone maschile e femminile inevitabilmente al centro del discorso ([*A fargli compagnia – di primo mattino*] 5 «a me non ha nuociuto il grave sonno suo»; 8 «contro la pupilla stretta al petto mio»; 12 «al tetto della bocca mia»), da

confrontare col contiguo [*Per una nuova minaccia*] nel quale la medesima enfasi risparmia i possessivi (7-8 «non seppi mai la tua età / su cui tua madre pure ti mentiva») per modificare invece la disposizione dei pronomi personali: 3-4 «in questa guerra spenta da te fatta / a man bassa contro te impallidendo».

L'anastrofe tende poi a realizzarsi simultaneamente tanto all'interno del sintagma quanto tra sintagmi all'interno della frase ([*Se si pensa ai contorni*] 5-9: «Occorreva però la notturna finestra / luce femminile esatto tremore / di bestia arresa alla fatica / perché al sonno inclinasse / il non facile trapasso»)¹² e ovviamente a combinarsi con l'iperbato

[*Il galoppo, la sciarpa di seta*] 23-24

Cinque poesie per C. N. Ledoux, 5 2-3

Da questa pupilla 31

[*Vidi la sua testa: cuore*] 3-4

fra le case il morso è perfetto
della separazione. [...]

tra nicchie e vele il busto quei
[giganti
carichi e dolci poi le slacciano
e tesa più nel sole ma svenata
carne infuocata e gelida tradita
piuma da un filo di parole

Assai frequente, in special modo nella *Costanza*, è infine l'epifrasi, che coinvolge oggetti diretti e indiretti del verbo, predicativi del soggetto, circostanziali:

[*Da chi mi fu più vicino*] 6

[*La riconosce*] 4-5

[*Spaventati testimoni*] 5-6

I suoi occhi per questa scena 2

Da questa pupilla 21

[*Con iridi e pupille incise*] 7-9

[*Altro più non fa che piccoli rametti*] 15-16

le mammelle palpando e lo sdegno
e ansiosa la mente il nero
ne custodisce e il bianco
di piccole larve si nutrono
o del bruco ancora vivo

gonfiato se ne stette e pieno
colpendomi debole si trovò e
[magra

limpido occhio per poco
te ne stai eretta
o per sempre nel gioco delle
[trappole

si viene così tra carboni
[consumando
e bocce di vetro a poco a poco

2.3 Frammentazione

Lo svolgimento semantico in Ortesta è sempre vago e fortemente ambiguo anche per il suo essere frammentario, assai di frequente interrotto e costruito

¹² Si va dall'anticipazione dell'aggettivo (vv. 5, 6 e 9) all'inversione tra verbo e oggetto (v. 8) fino a quella tra soggetto e verbo (vv. 8-9); e si noti l'attenta disposizione chiasmica dei membri al v. 6.

per tagli e brusche discontinuità testuali. Fin dagli esordi l'autore pratica con larghezza l'interruzione della linea frasale attraverso parentetiche (1) e ricorre alle parentesi, al trattino lungo e ai puntini sospensivi per frammentare il proprio testo, minando la continuità argomentativa e accumulando enunciati e movimenti testuali parzialmente irrelati o posti su piani diversi (2); sono frequenti in particolar modo strofe e testi monostrofici divisi in blocchi dall'intervento del trattino lungo, che rispetto al taglio strofico consente forse di unire continuità formale e «stacco deciso dal contesto», ossia discontinuità sintattico-testuale.¹³ Decisivo in entrambi i casi è ovviamente il contributo dei tagli versali e strofici:

(1)

Mai però ci sono tracce o forme
d'uomini o animali (non vedo paesaggi
né distese – il suo braccio silenziosamente
e la nuca scivola in alto). [...]

[*Mai però ci sono tracce o forme*] 1-4

Un'euforia – tenerissima
voce era come la tua stessa quiete
non sacra, familiare di fatiche e calma
di giornate accolte per ogni loro inizio e fine –
per un mistero pronta a turbarsi a evitare:
[*Giornata di fine ottobre*] 6-10

Pensa ad altro da quello che fa e intanto vive.
Indisturbato perde il suo tempo e non risponde
alla bella città che non conosce
il suo sonno di notte – replica dolce –
che in lui soggiorna per conversare all'infinito
– successore che gli somiglia –
[*Pensa ad altro da quello che fa*] 1-6¹⁴

(2)

[...] Incerti temporali
leggere insonnie nei diti lividi si gonfiano
nell'occhio selvaggio a bassa voce

¹³ Testa 2003, 110. Testa commenta un fenomeno analogo in *Salutz* di Giudici, raccolta contrassegnata proprio dall'uso insistito del trattino lungo (oltre che dalla rinuncia alla virgola). In Ortesta esso interessa porzioni variabili di testo, da singole strofe ([*Come un alienato da cui guardarsi*] 1-3) e parti ([*Ne ha pieno il sangue e il cervello s'inventa*] 1-7) a testi brevi e brevissimi ([*Immobile e densa dal tappeto di foglie*] fino a testi più lunghi ([*È più vecchio ha vissuto prima*]).

¹⁴ Vale la pena riportare anche la seconda strofa (vv. 7-17) di un testo (da *La passione della biografia*) nel quale le parentetiche (quattro in totale) costruiscono una sorta di controconto o discorso nel discorso: 7-17 «e lo strazio che la mente ne fa / – eppure in vita lo mantiene – / non lo vedete non lo vedete / come ancora egli respira e cammina / come piano soavemente anche il dolore comincia / continua in lui a morire / invisibile agli altri e a se stesso / mentre sulla neve della darsena / un uomo avanza in camice bianco / – un lungo sonno nel petto – / Bianco egli dice come luce spenta».

in un abbraccio...

«perché non sai morire?»

che è quasi morta scendendo
[*Il galoppo, la sciarpa di seta*] 24-29

[...] Il mantello
rifulse come seta – nera, in un cortile
appartato, una zolla preparava
trabocchetti ordigni d'ogni sorta
La ricreazione del paggio 10-13

murata nell'unica parete si apre a celle
di nuovi bianchi ospiti (non uno
invidia più i capitelli, le chiavi delle volte)

... nata di getto su mattoni e pietra lavorata
con poca calce si tiene – e senza vergogna –
Cinque poesie 2) 5-9

2.4 Figure del *pathos*

In quanto cedimento all'emotività e pulsazione accelerata del discorso, verrebbe voglia di ricondurre la fenomenologia linguistico-retorica del *pathos* alla tendenza destrutturante che opera con maggior forza nel primo Ortesta. Tuttavia, a ben guardare, l'espressione grammaticalmente e retoricamente codificata della drammaticità è cosa ben diversa, nel suo rapporto con la *langue*, dalla presenza idealmente non filtrata di choc e schegge traumatiche che si ritrova in parte nella testualità compromessa del *Bagno degli occhi*. In bilico tra i due regimi sono alcune attestazioni del tipo sintattico esclamativo tra *Bagno* e *Costanza* affette da un certo tasso d'incoerenza semantica:

Banda 2

Narciso 10

[*La stanza ritira le pareti*] 3-4

«Approfitta! Smarrisci!

[Approfitta!]

Qui sbiancati pantano! la culla

Attento

che abiti cadendo! non ti guarisce

Per il resto, la poesia ortestiana fa spazio a moduli linguistico-stilistici più codificati come le esclamative col congiuntivo esortativo o segnalate dall'interiezione (1), l'interrogativa diretta enfaticamente raddoppiata (2), il parallelismo anaforico breve, contratto in un solo verso (3) e l'epanalessi (4), che però conta poche occorrenze, quasi tutte nel *Bagno*, e risulta quindi in qualche modo rimotivata dal contesto incoerente nel quale si trova ad emergere:

(1)

che finisca 1-2

che finisca

[Già al tocco delle mani] 15

Da questa pupilla 26-27

Mort sont amdui 10-11

[I capelli come vecchi nidi] 2-4

(2)

Veglia 12

Veglia 25

[Ci furono lacrime e confusione] 3

[Per chi si allarma] 1

La festa nera 21-22

[Piccola immagine che vidi clandestina] 3-4

(3)

ancóra Giocasta 21

[Felice, perfettamente dimentico di sé] 6

[Durante l'inverno la felicità] 5

(4)

Il bagno degli occhi 24

Il bagno degli occhi 35-36

[Nave con sigilli] 8

[voragini voragini che volete?] 1

l'acqua in cui scorro
per punirsi. Che sparisca!

un'aria... uova oh semi
leggerissimi dei pesci
gilos oh gilos di trappola e caccia
perché la mano guantata mi
[assenta?

oh se potesse ancora in un
richiamo fatuo e vorace dalla sua
vita alla tua vagare

«Ma vieni al porto? Mi vieni al
[fuoco?»

(mi vedi? ne parli?)
– che cosa capitò, a quale scopo? –
Per chi si allarma per che cosa?
E a lui chi parla?
A lui chi parla così?
pellegrina – che cosa ti scolora
per chi ti spegni?

non so che viene non so che cresce
cose rotte cose morte
quanto spazio ancora quanti anni

via via mi più lieve stravolgo
a nord al nord del piumato si
[spinge mi hanno
mi hai timbri sul fermento?
gusto gusto di caviglia: «Fermo,
[t'imbarchi?»
voragini voragini che volete?

Il *Serraglio* è viceversa il libro nel quale l'espressione razionalmente controllata del *pathos* tocca il suo culmine in accordo con la maggiore esplicitezza del discorso e la dizione più piana e comprensibile che caratterizza molti passaggi testuali. La pronuncia a tratti accorata del soggetto è qui connessa in special modo all'inedita attenzione rivolta alla caducità e al passaggio temporale, come mostra chiaramente la terza e ultima strofa di [*Queste nutrici*], dove l'uso sistematico dell'inarcatura e l'improvviso emergere dei moduli esclamativi conferiscono tensione alla sintassi nominale (all'iniziale infinitiva seguono due sintagmi nominali con valore predicativo):

Far la pace col tempo, l'estrema

3^a 6^a 9^a

stretta delle dita il viso	1 ^a 5 ^a 7 ^a
devastato e pudico oh quietissima	3 ^a 6 ^a 9 ^a ''
luna senza viso oh vecchiezza	1 ^a 3 ^a 5 ^a 8 ^a
vuole indifesa ascoltare	1 ^a 4 ^a 7 ^a
il crepitio tenue della nostra carne.	4 ^a 5 ^a 9 ^a 11 ^a

2.5 Parallelismo

Il parallelismo sintattico a distanza (cioè non all'interno dello stesso verso o tra versi contigui) rafforzato dall'anafora è un artificio frequente e paradigmatico fin dai tempi del *Bagno*, che la *Costanza* pone in esponente affidandogli il compito di aprire la raccolta:

Sarà questa la sua buona ventura, non dolcezza di mente
che spazio non cambia né ora – cosa importa
se sempre colpevole tra due chiare stagioni
sarà copula il suo crudo splendore
che trama sanguigno nei resti
nei grumi di piume e midolla¹⁵

Come si vede dall'esempio citato, il suo intervento si realizza tipicamente in testi brevi monostrofici che la figura divide a metà più o meno esattamente secondo il vario posizionarsi delle repliche nel testo e nel verso. La stessa divisione in due parti tendenzialmente di eguale spessore può darsi anche in singole strofe di testi più lunghi o, con un *surplus* di segni della bipartizione, in testi bistrofici, rafforzando dunque l'indicazione già portata dalla metrica (si pensi al già visto *Canzone per il suo compleanno*).¹⁶ Occorrendo in testi densi e volentieri depistanti sul piano dello svolgimento argomentativo e semantico, il parallelismo reso evidente dall'anafora introduce un elemento di ordine e stabilità, illuminando una traccia sintattica che il lettore può seguire per aiutarsi nella decodifica del messaggio.¹⁷

¹⁵ Un tentativo d'interpretazione del testo si può leggere nel capitolo dedicata a *La nera costanza* (cfr. *supra*, p. 80).

¹⁶ Per una lettura di questo componimento cfr. *supra* pp. 202-03. Segnalo altre occorrenze del parallelismo: nel *Bagno*, *Per lei* 1-5, *Volpe* 3-6, [«Fuggi dolente dalla testa mia»] 5-16; nella *Costanza*, [«Mai però ci sono tracce o forme»]; nel *Progetto*, [«Le devo dare cibo e riposo»] 2-6; nel *Serraglio*, [«Verso dove lo sai?»], [«Viene un'altra notte serena...»]. Per un caso più sfumato, di parallelismo più semantico che strettamente sintattico, si può vedere *Il sentiero dal cuore della casa*, due strofe di 12 e 7 versi: 1 «Piccole navi morte, sotto tetto d'acciaio» > 13-14 «A dodici anni o trenta da altissime / vele soffocate inutilmente o da collana d'acciaio»; la ripetizione lessicale (epifora metrica) certifica il ritorno delle due unità semantiche – quella nautica e quella metallica – nel medesimo ordine.

¹⁷ Una forma rara ma esemplare di tabulazione razionale della materia è poi quella dello schema additivo quando adottato nella variante rovesciata – da sintetico ad analitico: x y / x... y... Ne abbiamo già riportate due occorrenze esemplari, entrambe nella *Costanza*, [«Il galoppo, la sciarpa di seta»] 46-54 e [«Vai dicendo che avevi alla tua corte»] 7-12 (cfr. *infra*, pp. 99-100).

Prima di affrontare il problema del senso profondo della figura, apro una breve digressione per mostrare come, sul piano funzionale, il parallelismo non obbedisca soltanto alla volontà di esplicitare una linea portante del discorso. L'unico caso in cui i membri sintattici coinvolti e le relative repliche anaforiche crescono fino al numero di quattro coincide con un componimento monostrofico del *Serraglio*:

- Poteva in un lungo rito la neve cadere
giusta ferita
non più scandita da esperienza reale.
Poteva la mente esitare
5 *perché* felicità non venne
in fondo al calice potente della madre.
Poteva l'inverno soccorrere
laborioso e innocente *perché*
non tutto ciò che si mangia costa caro.
10 Poteva l'inverno come bianca donna
sopra la terra cadere.

L'anafora del verbo *potere* all'imperfetto sorregge il parallelismo verbo aus. + sogg. + verbo regg., ma nei membri secondo e terzo la corrispondenza sintattica risulta estesa alla subordinata causale esplicita introdotta da «*perché*»; le repliche delimitano delle terzine nei primi tre casi, un distico nel quarto. Ciò che però soprattutto va notato è come il rilievo posto sul passato da una simile struttura compatta e ripetitiva sia in realtà funzionale all'evocazione di un senso implicito, di un vuoto che viene lasciato intendere senza essere detto: tutto ciò poteva essere, in passato e a determinate condizioni, *e ora non è più*. Il massimo dell'impegno costruttivo serve quindi in un caso come questo a produrre una forma di enfasi che indirizzi l'attenzione del lettore tra le righe, oltre la trama dei significati veicolati esplicitamente.

Un'evidente solidarietà con le movenze destrutturate del linguaggio poetico del primo Ortesta dimostrano invece alcune occorrenze di parallelismo sintattico a contatto, un parallelismo che sarebbe giusto qualificare come *falso*: l'anafora iniziale o, più debolmente, l'identità funzionale del primo sintagma dà l'ingannevole impressione di un parallelismo sintattico più esteso; in alcuni casi (*Veglia* 14-16, *Stanze a memoria* 1-2), inoltre, l'apparente presenza del parallelismo occulta il fatto che vi è o potrebbe esservi un rapporto gerarchico tra i sintagmi. Il ripetersi dei segmenti risponde piuttosto a un'istanza ritmica e, più in profondo, coattiva:

Veglia 12-16

«Ma vieni al porto? Mi vieni al fuoco?»
Il fuoco raschia le spalle strizzate
la fibula rasa ginocchia che intanto
le trecce ne fanno tra brocche

Stanze a memoria 1-4

le stringhe dei piedi che scoppiano
 di cui parlate ricoperta
 di beccacce combattenti a sangue
 di begli scialli i frutticini
 di bella neve sulla testa

Da questa pupilla 10-13

per la tua pelle
 per la rondinella calma
 per questo è fortissima
 la luce che s'è ammaestrata

2.6 Bipartizione testuale

Ritornando al problema di come interpretare la figura, non si dice nulla di nuovo se si afferma che l'azione del parallelismo sul piano semantico è proprio quella di mettere in parallelo due serie di significati, suggerendo mediante il ritorno della sequenza un rapporto di somiglianza o antitesi. Il suo occorrere per lo più nella variante binaria costituisce il testo come spazio diviso, bipartito, simmetrico, significando implicitamente attraverso la forma quella dualità e quella duplicità, quell'ambivalenza e quel conflitto che sono la cifra più profonda della poesia ortestiana. Il parallelismo anaforico binario e il bistrofismo (specialmente quando si realizza come isostrofismo debole) alludono insomma sempre, anche quando non coincidono con la sua espressione linguistica, alla permanente conflittualità interna del soggetto e alla relazione necessaria, affettuosa e violenta tra il soggetto lirico e la figura femminile di madre, amata e nemica che ne costituisce l'insuperabile altro. La frequenza dei movimenti avversativi, e la facilità con cui essi vengono a coincidere interamente con il testo, soprattutto quando breve, bipartendolo in due blocchi contrapposti con l'ausilio del connettivo, è uno degli indici più notevoli di tale situazione e tocca il suo massimo nel *Serraglio* in corrispondenza della generalizzazione del conflitto che lo caratterizza:

- Occhio bianco occhio dell'inverno
 prossimo asilo dove mutato cielo
 quieto sonno in sé ritiene.
Ma tu notte nutrice
 5 slancio nero e riposo
 in te ritieni.

Il breve testo è esattamente ripartito sul piano sintattico in due blocchi di tre versi ciascuno la cui opposizione è resa esplicita dal «*ma*» che inaugura il secondo e rafforzata da altri fattori: l'epifora «in sé ritiene»/«in te ritieni», l'antitesi (però sporcata di somiglianza) tra «*quieto sonno*» e «*slancio nero e*

riposo», infine l'andamento sintattico prima nominale e poi verbale.¹⁸

2.7 Enfasi sulle persone grammaticali

Nella medesima costellazione di fenomeni che nella lingua e nella costruzione testuale esprimono i nodi ossimorici del pensiero poetico ortestiano – amore e disamore, partecipazione vitale e chiusura protettiva, assunzione della morte e sua esorcistica simulazione – troviamo anche l'enfasi posta sui pronomi personali, i quali tendono inesorabilmente a una disposizione a specchio che tocca il suo culmine, come numero e qualità delle occorrenze, in *Nel progetto di un freddo perenne*:

tu nel dolce intenderti
soltanto coi tuoi cani
io mangiando un po' della tua neve
[*Messo a tacere da parole oscene*] 10-12

il mio che nel ripetersi
una casa è diventato
il tuo senza riflessi grande specchio
rovina
come impone questa necessità
[*Testa senza forza*] 7-11

facendo posto alla tua vita
la mia più niente ha a che fare
con gli anni
se correndo intorno a un solo nome
è sempre di te e di me che si tratta
[*Trasfòrmati in parole*] 3-7¹⁹

¹⁸ Altri testi costituiti da un'unica relazione di opposizione segnalata dal connettivo avversativo: nella *Costanza*, [*Sul corallo sottile*], [*voragini voragini che volete?*], *Disamore* e *La pasqua rosata*, questi ultimi due contigui, con evidente richiamo strutturale che li costituisce in dittico; *La nera costanza*, bistrofico, è un caso ancora diverso in quanto presenta un nesso avversativo in attacco di testo; nel *Progetto*, [*Resta girata dalla parte opposta*]; nel *Serraglio*, [*Il bacino di marmo scomparso*], [*Dolce spaventosa voce*] (con *eppure* in luogo di *ma*). Parzialmente diversi quei testi di tre o più strofe nei quali una strofa centrale presenta il connettivo avversativo in apertura: nel *Bagno*, [*«di tutte le messi, dai raccolti bagnata*], [*1 – la mano svolta di bocca*]; nella *Costanza*, [*Da neve a neve*], [*Da questa pupilla*], [*resta girata dalla parte opposta*]; nel *Progetto*, [*Poi dici che ti si nutre il cuore*]; nel *Serraglio*, [*Filtra il chiarore*], [*Nel dopopranzo madreperla è un pericolo*], [*Mi fai pensare a come trema*].

¹⁹ Un anticipo significativo è nel testo che apre la prima sezione della *Costanza*, [*Il galoppo, la sciarpa di seta*] e coincide con l'occorrenza di schema additivo ricordata *supra*, nota 17. Nella seconda quartina di un altro testo dello stesso libro, [*A fargli compagnia – di primo mattino*], dove la terza persona singolare sostituisce la seconda, è individuabile un chiasmo tra un pronome personale e tre aggettivi possessivi, che diventa una semplice opposizione qualora ci si concentri sulla punta del verso: «a me non ha nuociuto il grave sonno suo / quel sangue il lento tripudio

Come l'ultimo verso riportato enuncia esplicitamente, il confronto tra il soggetto lirico e la terza persona femminile costituisce nella poesia di Ortesta una delle strutture profonde della rappresentazione. La variabilità dei giochi pronominali e delle incarnazioni non ne compromette la percepibilità e rinvia, nel primo caso, all'oscillare del confronto tra dialogo e separazione, ovvero presenza e assenza, complanarità e dismisura, nel secondo caso all'identità plurale, perché coincidente più con una classe di attributi che con un'entità individuale, della figura femminile.

2.8 Enfasi sul deittico di luogo

Più problematico è definire un'altra costante di lungo periodo della poesia ortestiana, ovvero l'enfasi sul deittico di luogo *qui* (la cui frequenza sorpassa di gran lunga quella dei deittici temporali *ora*, *adesso*, ecc.). L'irriconscibilità che caratterizza il luogo dell'enunciazione, vuoi per assenza di coordinate, vuoi per l'incoerenza semantica e scarsa perspicuità delle stesse, tocca il suo massimo nel *Bagno degli occhi* dove più in generale, come suggerisce Enrico Testa, le forme deittiche appaiono «riferite a enti non direttamente riconoscibili neanche nello svolgimento tematico del discorso successivo»: ²⁰

Qui percorsa la sua strada, gli stessi tubicini nel suo cranio
e gli aghi d'oro *qui* posati da singhiozzi
sull'orlo e sulla cima delle nebbie arrotondate
Pizia 14-16

Qui s'è l'impiglio in tenerezza
Veglia 8

Qui in somma polvere
dei giavellotti che donano mosaici
se ne escono colombe

– ma *qui*? –

al ramo si sfrenano le pupille
dove il drappo si è saldato
Le chimere 10-14

Nel *Progetto* e nel *Serraglio* la situazione in parte muta, giungendo nel quarto libro a una chiara identificazione di luoghi reali, a partire dalla nebbia presente «in cima a scalinate / nel caldo cielo di Roma» e dal «giardino della casa ri-

scuro / gemeva la sua spalla contro il rosso e il turchino / contro la pupilla stretta al petto *mio*».

²⁰ Testa 2003, 114. Nella sua analisi, già ricordata analizzando lingua e testualità del *Bagno* (cfr. *infra* pp. 71-73), di tre libri di Cesare Greppi, Cesare Viviani e Milo De Angelis, Testa riporta un esempio assai simile di isolamento del deittico di luogo prelevato da *Supplementi alle ore del giorno e della notte* (1989) di Greppi: «Qui. Una furia / versa verde fiorito, / rende adatto / il cuore e sotto vaga / alba perde piede» (p. 54).

conciliata»²¹, com'è per l'orto domestico e lo scenario milanese (probabilmente la «darsena» del Naviglio grande di Porta Ticinese) evocati negli ultimi due estratti:

è già asciutto sull'erba
– *qui* dove siamo in ascolto –
e come noi
tutt'intorno atterrite le bestie
stanno sorvegliando *questo* posto.
Adesso vedi come per tutto il cielo
il segnale del buio non si è ancora formato
[*Le tue tribù di desideri*] 5-11

a meno che non sia la bellezza
in ogni luogo e *qui* nelle gemme dell'orto
in questo viso di vecchia asmatica.
[*Il sudiciume i precisi colpi di pettine*] 4-6

qui sulla darsena
addossata all'acqua
in un vento che sembra di collina
[*Una carne assorta intima a se stessa*] 4-6

Il progressivo chiarimento delle coordinate spaziali in cui si situa il discorso dell'io (che peraltro non implica la scomparsa automatica del tipo precedente) non ci esime tuttavia dal tentativo di indagare più a fondo su tale insistenza sull'*hic*. L'impressione è che essa non sia da riportare né a una volontà di messa a fuoco delle qualità specifiche del luogo né all'intenzione di sviluppare il rapporto tra soggetto e spazio, la postazione e il movimento del corpo-voce. L'atteggiamento passivo dell'io, la sua postura in bilico tra marginalità e risoluta introversione, consentono di ipotizzare una sostanziale continuità con la situazione del *Bagno degli occhi*: una prima persona più grammaticale che individuale che consiste primariamente nel luogo e nel tempo (che non può essere che il presente) dell'enunciazione e non altrove, impegnata a registrare "esperienze" che accadono mentre sono verbalizzate e coincidono, al loro estremo limite, con questa stessa verbalizzazione. Il *qui* è allora lo spazio indeterminato e neutro della mente, il mondo chiuso in cui l'immaginazione plasma i propri fantasmi, e al limite la pagina-mondo, volendo l'eloquio-mondo, dove il soggetto consiste come voce assieme alle altre figure evocate da quest'ultima.

2.9 Ripetizione

Dalla parte del letto inaugura la seconda sezione del *Serraglio*, *Una piega*

²¹ *Recitativo* 29-30 e 24.

meraviglia, della quale ospita il titolo al v. 11. È ripreso il motivo domestico del letto già apparso in un dittico incluso nella terza sezione del *Progetto*²², e il testo svolge verticalmente, per addensamento e insistenza, il tema dell'oscillazione fra interno buio ed esterno luminoso che fa da filo rosso all'intera raccolta. La peculiare densità e complessità del componimento è dovuta, oltre che ai consueti sintagmi nominali di tipo appositivo e alterazioni dell'ordine verbale, al ricorso particolarmente insistito alla ripetizione lessicale, della quale è possibile rilevare l'intera gamma formale e funzionale:

	Qui dalla parte del letto	1 ^a 4 ^a 7 ^a
	fra tende biancoazzurre bruna e tersa	2 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a
	forma visibile cuore di aspra notte	1 ^a 4 ^a 7 ^a 9 ^a 11 ^a
	s'intreccia senza fronte e infuria	2 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a
5	uscendo nella bocca di luce	2 ^a 6 ^a 9 ^a
	occhio che intorno alla sua pena stringe	1 ^a 4 ^a 8 ^a 10 ^a
	dimenticati occhi fuori dalla tenebra	4 ^a 6 ^a + 1 ^a 5 ^a
	per non restare dalla parte del letto.	4 ^a 8 ^a 11 ^a
	Fuori nella stessa via non poteva	1 ^a 5 ^a 7 ^a 10 ^a
10	occhio di luce invece di	1 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a
	guardare in una piega meraviglia	2 ^a 6 ^a 10 ^a
	soffiata anima	2 ^a 4 ^a
	bianca anima e lenta audace tenda	1 ^a 3 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a
	bianchissima tesa nel cuore della notte	2 ^a 5 ^a + 2 ^a 6 ^a
15	dimenticata dalla parte del letto	4 ^a 8 ^a 11 ^a
	restare fuori nella stessa via non poteva	2 ^a 4 ^a 8 ^a 10 ^a + 3 ^a
	e dentro un temporale felice.	2 ^a 6 ^a 9 ^a
	I piccoli veli guardali tu	2 ^a 5 ^a 7 ^a 10 ^a
	far pazzie adesso volevi	3 ^a 5 ^a 8 ^a
20	da una tenda biancoazzurra tu	3 ^a 5 ^a 7 ^a 9 ^a
	senza bocca senza vele cavaliere.	1 ^a 3 ^a 5 ^a 7 ^a 11 ^a

Il primo circuito sintattico (vv. 1-8) conduce la voce a negare la determinazione spaziale che all'inizio è stata fatta coincidere con il luogo dell'enunciazione: «Qui dalla parte del letto» > «*per non restare* dalla parte del letto». All'interno è presente un'iterazione più ravvicinata («occhio»-«occhi») solidale al movimento evocato in questi primi versi, la cui esplicitazione è affidata al gerundio «uscendo». Il secondo, lungo periodo (vv. 9-17), sintatticamente più sfilacciato a causa delle numerose interposizioni che seguono la comparsa del verbo modale «poteva», si serve di una ripetizione di misura più ampia per riprendere il filo del discorso interrotto, che introduce il verbo mancante («restare») e confina l'elemento più significativo («il temporale *felice*») fuori sacco

²² [*Restare in posa è più forte di lei*] e [*Fa fatica ma ci resta per sempre*] sono accomunati dal ritorno del verbo *restare* e dell'immagine del «fondo del letto»: 4-5 «il fondo del suo letto o come / nel fondo del suo letto quelle membra» > 3 «come nel fondo del suo letto».

a mo' di epifrasi. All'interno dello stesso periodo compaiono inoltre ai vv. 12-14 le usuali ripetizioni intensificanti, il cui intervento volto ad ampliare il sintagma nominale aggiunto «bianca anima» ha un effetto confusivo: all'impossibilità di determinare il ruolo sintattico del sintagma e delle sue espansioni successive (apposizione di «una piega meraviglia»? oppure di «occhio di luce»? o semplicemente soggetto del successivo predicato presente al v. 16?) si aggiunge la sovrapposizione dell'anima «bianca» con la tenda «bianchissima» suggerita dal ritorno cromatico. Il breve periodo conclusivo (vv. 18-21), della cui scansione sintattica ambigua sono ora parte decisiva gli ordini retoricamente marcati dei vv. 18-19, si serve ancora della ripetizione, stavolta in forma di epifora metrica del pronome di seconda, così enfaticizzato, per concludersi su un verso inspessito dall'anafora a contatto di «senza» e dall'insistenza fonica di «VELE CAVALIERE». La portata di alcune ricorrenze lessicali è tuttavia più ampia e coinvolge il testo nel suo complesso. Fra primo e secondo periodo transitano due coppie di lessemi, *cuore-notte* e *luce-occhio*, in probabile rapporto di opposizione; dico probabile perché tanto l'opposizione quanto la stessa continuità interna delle due filiere è messa in dubbio dal modificarsi dei legami sintattici tra gli elementi propri di ciascuna coppia: 3 «forma visibile *cuore di aspra notte*» > 14 «bianchissima tesa *nel cuore della notte*»; 5-6 «uscendo nella bocca di *luce / occhio* che intorno alla sua pena stringe» > 10 «*occhio di luce* invece di». Va infine menzionato il cromatismo instabile del biancore: il dettaglio realistico delle «tende biancoazzurre» (vv. 2 e 20) apre e chiude circolarmente il testo, dando un'impressione di movimento mancato; la stessa tenda ricompare nella zona centrale, accompagnata da un'aggettivazione a forte tenore simbolico («lenta», «audace», «bianchissima») e sovrapposta per via del suo colore all'anima «soffiata» e «bianca», essa stessa coincidente con l'«occhio» e dunque in ultima analisi con il soggetto lirico stesso.

La ripetizione lessicale – preciso: quella sintatticamente non vincolata, cioè non l'anafora e l'epifora sorrette da un sottostante parallelismo sintattico – è uno strumento fondamentale per costruire senso senza rinunciare al privilegio dell'indecidibilità e fluttuazione semantica. Più che gli universali valori ritmici e amplificanti, sono altre e più precise possibilità funzionali a colpire l'attenzione dell'interprete, anzitutto il sostegno che l'iterazione può offrire all'allentamento delle maglie sintattiche, contribuendo alla vacillazione dei legami logici. Nella stessa direzione, verso il disordine e l'irrazionalità, o meglio verso una logica altra, si orientano quelle iterazioni, spesso aggettivali o che interessano sintagmi nominali aggiunti – ne abbiamo viste diverse in *Dalla parte del letto* –, in grado di far coincidere o addirittura fondere entità distinte, accomunate in virtù del ritorno di un medesimo attributo (ad esempio il colore bianco). Diversa è invece l'iterazione, spesso concretamente congiunta a una struttura testuale

bipartita e, quanto a lunghezza, assai concentrata, che rafforza l'espressione di un contrasto fra due elementi (cui pure non è estraneo un certo tasso di sovrapposizione); dalla quale non è distante quella ripetizione sostantivale, stavolta pienamente dinamica, che segnala un movimento dissociativo, una negazione o trasformazione; entrambe fanno leva sulla sostituzione degli elementi d'accompagnamento (articoli e aggettivi).²³ Pensando soprattutto a questi ultimi due tipi, è doveroso precisare che nel concreto del progetto testuale non è sempre, anzi quasi mai possibile separarli del tutto, il contrasto statico e bloccato potendo benissimo coincidere con segnali di sviluppo e trasformazione. Ciò che più sorprende è il grado di saturazione retorica di alcuni testi brevi, nei quali l'innesto delle ripetizioni su un tessuto sintattico volutamente sfibrato genera un vertiginoso aumento di equivocità:

Mi fai pensare a <i>come trema</i>	2 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a
cieco e breve <i>questo affanno</i>	1 ^a 3 ^a 5 ^a 7 ^a
il mondo <i>come trema</i> – ma tu	2 ^a 4 ^a 6 ^a 9 ^a
con lingua secca e invereconda	2 ^a 4 ^a 8 ^a
5 da bianchi poggi forbice dei lampi	2 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a
morso estremo <i>degli affanni</i>	1 ^a 3 ^a 7 ^a

Entro un contesto sillabicamente omogeneo (dall'ottonario all'endecasillabo) si alternano ritmicamente un passo giambico e uno trocaico, il primo dominante e responsabile dell'unico endecasillabo presente, in penultima posizione. Un effetto di stabilità e ridondanza è veicolato anche dal chiasmo sintattico iniziale e dalle coppie, le due dittologie aggettivali e gli ultimi due sintagmi nominali (ai quali attribuiremo un valore predicativo). Il testo è diviso a metà (quasi perfettamente) dal trattino lungo a cui segue il consueto nesso avversativo, che istituisce un'opposizione tra il primo blocco (io) e il secondo (tu), dan-

²³ Per un esempio del primo tipo si può tornare al già visto [*Forma una seconda nebbia*], dalla *Costanza*, (cfr. *infra* p. 126), due strofe di 4 e 5 versi, dove l'antitesi è tra «vera voce» e «rotta voce», quest'ultima portata nel finale a coincidere con il «silenzio». Più sbilanciato dal lato della costruzione dinamica, anche se la testura sintattica esprime piuttosto uno sviluppo bloccato, è un breve testo del *Progetto*, [*Scura e gelosa la notte*], giocato sul ritorno del giorno, del vivere e del biancore: «Scura e gelosa la notte dentro gli occhi cresce / poi quando il giorno vive – bianca veramente – / al riparo d'ogni creatura prima che sia amata / va pensando di sé, del suo vivere di prima / e bianca veramente così com'essa è / nel giorno perde il suo tempo». Più spiccatamente dinamico, sempre nel *Progetto*, è [*Ma sei perdesse la testa e scoppiando*] (per una cui lettura cfr. *infra*, pp. 129-30), il cui movimento ipotetico-immaginativo si avvale della ripetizione di «addio»: «Ma sei lei perdesse la testa e scoppiando / in un oceano di piume a due a due / un altro io un altro tu a dirsi *addio* / ancora forti ma sempre più inesperti / ritornando all'*addio* ci sarebbe la voce / nel centro della paura». Ancora diverso è infine il caso in cui l'iterazione lessicale sostiene sequenze apparentemente o realmente paradossali: *I suoi occhi per questa scena* 18-19 «uscendo di corsa c'è un suono / che non è un suono di un rumore»; [*Vile e incontinente*] 13 «sopra la mia testa ma con la testa in giù»; [*contenta che non sia venuto?*] 32-35: «sono io non è la mia anima / a contare i mesi, gli anni, il rifiuto feroce / – celeste banchetto che da te mi svena – / l'anima sono io e sto lottando amaramente».

do luogo alla solita disposizione a specchio delle due persone. Dell'ambiguità sono responsabili l'assenza di punteggiatura, lo stile nominale e l'assolutezza dei sintagmi nominali (nella seconda parte), infine le stesse ripetizioni lessicali. Se l'iterazione con cambio di determinante «questo affanno»/«gli affanni»²⁴ contribuisce a porre in contrasto prima e seconda parte, cioè prima e seconda persona, d'altro canto essa veicola inevitabilmente anche una sovrapposizione, che si somma a quella indotta dalla ripetizione del verbo *tremare*, che dal canto suo assimila «questo affanno» e «il mondo». Contrapposizione e simmetria, distinzione e confusione convivono in un congegno testuale rigoroso e opaco, enunciando implicitamente attraverso il gioco dei valori formali la qualità intricata, dolorosa e contraddittoria della verità che la poesia restituisce e prova a sciogliere, in un necessario coesistere di ombra e luce.

²⁴ L'abbiamo già incontrata leggendo *Nella sfera del bosco* (cfr. *supra*, pp. 154, 163).

SECONDA PARTE
IL TRADUTTORE

1. Introduzione

All'attività poetica, Ortesta ha affiancato con costanza a partire dal 1980 quella di traduttore dal francese, cui deve forse una relativamente maggiore notorietà, affrontando non solo i testi cardine della modernità lirica – Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé –, ma anche un drappello di poeti contemporanei che include René Char, Philippe Jaccottet, Jean Thibaut, Yves Bonnefoy e Claude Ollier. A questo si deve aggiungere anche la partecipazione all'impresa collettiva *Lodi del corpo femminile* guidata da Raboni, che proponeva la traduzione in italiano di una serie di *blasons* cinquecenteschi. Ortesta è stato poi anche traduttore di testi in prosa, prima di tutto le *Lettere alla madre* di Baudelaire e *La pelle di zigrino* di Balzac, ma poi anche diversi romanzi e saggi contemporanei per Garzanti.¹ In questo volume ci occupiamo però solo del traduttore di poesia, il poeta che traduce poeti: un aspetto della sua attività in cui, come risulterà evidente, sarebbe arduo distinguere la risposta professionale a una committenza editoriale da una profonda partecipazione umana e poetica. Almeno in quest'ambito non pare valere il principio di distinzione tra traduzioni “di servizio” e traduzioni “artistiche”, per altro di difficile definizione, e solo in parte – e anzi solo apparentemente – si conserverà quello, in genere più efficace, tra traduzioni compiute in risposta a una domanda editoriale e traduzioni-“esercizio” pubblicate alla spicciolata:² se queste ultime saranno analizzate distintamente, non sarà – con la sola eccezione dei *blasons* – per ragioni legate alla diversità della resa, ma per la compattezza cronologica e tematica che le contraddistingue. Tale scelta inclusiva è del resto inevitabile per due ordini di motivi: il primo è che l'Ortesta traduttore, critico e curatore editoriale si è occupato sempre di autori e opere con cui la sua poetica manifesta notevoli punti di contatto, tanto che le poche pagine di apparati stese di proprio pugno o selezionate per le diverse occasioni si possono sempre rovesciare in modo illuminante sulla sua attività creativa; il secondo è che l'analisi delle modalità traduttive, delle scelte di metodo e in definitiva dello stile ha reso visibile, come spero di riuscire a documentare, una pro-

¹ Tutte le opere tradotte da Ortesta sono riportate nella bibliografia finale del volume.

² Cfr. ad esempio la differenza sottolineata da Mengaldo 1987, 309n. tra l'esclusione delle traduzioni «eseguite e pubblicate *sur commande*» dai quaderni di Solmi e invece la traduzione come «problema oggettivo, che rende al limite indifferenti scelta personale o lavoro su commissione» nel caso esemplare di Fortini.

fonda continuità.³ Ortesta ha realizzato poche dense pagine di critica letteraria, specialmente su Lubrano, Mallarmé, Luzi e Campana, e i soli scritti direttamente dedicati alla traduzione sono una breve nota posta in calce alla prima edizione dei suoi *Fiori del male* e alcune righe sulla scelta di presentare solo in originale alcuni frammenti inediti di *Erodiade*.⁴ Pur facendo valere quelle fondamentali considerazioni quando opportuno, le scelte traduttive, le modalità di confronto con i testi originali, anche con la mediazione di altri critici e traduttori, l'osmosi tra poeta in proprio e traduttore non potranno che definirsi mediante lo studio diretto dei testi. L'analisi sarà condotta secondo i metodi della critica stilistica, indagando il testo tradotto nei suoi diversi livelli formali (metrica, sintassi, retorica, lessico) e nella loro reciproca interazione, mostrata in particolare in alcune letture ravvicinate e nello studio dell'evoluzione diacronica dell'unico caso – i *Sonetti* di Mallarmé – in cui a distanza di anni sia intervenuto un processo variantistico di apprezzabile entità. I punti di partenza e di arrivo non potranno dunque essere teorie o poetiche della traduzione, ma piuttosto gli strumenti e gli esiti di quella che con Ricœur definirei «costruzione del comparabile»,⁵ quell'attività che a partire dalla comprensione dell'«evento complessivo che chiamiamo testo originale»,⁶ ne sappia rendere la lettera, le strutture interne e la loro articolazione; il «*come*»,⁷ insomma, di una resa – possibile, perfettibile, in movimento

³ Fortini, nelle sue lezioni sulla traduzione, indica Ortesta tra gli «scrittori in versi o in prosa che continuano la pratica della versione d'autore, senza considerarsi "specialisti"». Non so però quanto intendesse far rientrare le preferenze di Ortesta nel disegno da lui abbozzato di una corrispondenza tra la «restaurazione ideologica e politica dominante» e l'attenzione rivolta a poetiche di tradizione simbolista o metafisica (cfr. Fortini 2011, 165-66).

⁴ Una certa ritrosia a parlare direttamente della propria operazione traduttiva traspare anche dal fatto che buona parte della nota è costituita da due citazioni da Proust e da Valéry (sulle quali avremo modo di tornare), e anche nella parte interamente autoriale mi pare si possa individuare l'eco di George Steiner e della sua idea della lettura come traduzione. Si confronti Ortesta 1996a, 360 («Ogni volta che leggiamo, noi traduciamo: non solo da scrittori di lingua straniera ma anche da quelli di nostra madre lingua: anche da Dante anche da Tasso, leggendo, traduciamo. Perché la lettura, laddove esige riflessione, ci costringe a un'attitudine, ci immette in un'intenzione che è quella di trasferire in tonalità e registro diversi la parola scritta da altri») con Steiner 1994 [1975], 54 («Quando leggiamo o udiamo una qualche espressione linguistica del passato, sia essa tratta dal Levitico o dal best-seller dell'anno scorso, noi traduciamo») (corsivi miei). Vale la pena di citare in questo senso un aneddoto. Presso il Centro per gli Studi sulla Tradizione Manoscritta di Autori Moderni e Contemporanei di Pavia si conserva una cartolina indirizzata a Franco Buffoni, non datata ma riferibile al dicembre 1987, in cui Ortesta espone i propri dubbi circa la sua possibile partecipazione a un convegno sulla traduzione, che sarà «La traduzione del testo poetico», organizzato da Buffoni all'Università di Bergamo nel marzo 1988. Ortesta non compare infatti negli atti del convegno poi pubblicati in prima edizione nel novembre 1989.

⁵ Ricœur 2008, 23.

⁶ Raboni 1996, XLIX.

⁷ Nella sua *Introduzione al problema del tradurre*, Emilio Mattioli sostiene che la sola risposta al problema posto dalla traduzione non si possa dare «sul piano teorico», ma «soltanto in un contesto prammatico»: «alla tradizionale domanda: "Si può tradurre?" proponiamo di sostituire altre domande: "Come si traduce?" e "Che senso ha il tradurre?". Ancora una volta si propone di

– attraverso «equivalenti senza identità»⁸ che compensino le perdite in modo congruente con la grammatica poetica della tradizione d'arrivo.⁹ Tradizione che a sua volta è costituita – oltre che dalla sedimentazione storico-memoriale che diviene intertestualità della lingua poetica – anche dall'opera complessiva dei precedenti mediatori, ragion per cui si cercherà di tener conto delle traduzioni di cui Ortesta è, come inevitabilmente accade ogni volta che si torna su un classico, debitore. Se per Baudelaire è lui stesso a indicarci la presenza della lezione di Giorgio Caproni, Attilio Bertolucci, Luciana Frezza e Giovanni Raboni,¹⁰ per Mallarmé non potremo che riferirci all'autorevole e ancora attualissima mediazione della stessa Frezza e identico discorso vale per gli imprescindibili Rimbaud di Ivo Margoni e di Diana Grange Fiori¹¹ – e non solo per i testi, ma anche per i rispettivi commenti.

Questa seconda parte del libro ha però anche un altro compito: quello di mostrare quanto si suggeriva poco fa, cioè le modalità dell'osmosi tra poetiche (e lingue poetiche) del traduttore e dei tradotti.¹² La poesia di Cosimo Ortesta – come non si può più ignorare dopo gli studi di Vitaniello Bonito, e come progressivamente reso più evidente da una maggiore disposizione del poeta stesso a scoprire le proprie carte, specie a partire dagli anni Novanta, attraverso dediche, paratesti e note – è costantemente abitata dalla parola altrui, riscritta, ripensata, ridetta. L'ultima parte del lavoro sarà dunque dedicata al commento di casi esemplari di ripresa diretta degli autori tradotti (ma non solo), nelle forme della menzione esplicita, della citazione allusiva, della riscrittura, e alla loro presenza talvolta pulviscolare nella composizione di una grammatica dell'immaginario, determinata sia dal ritorno ossessivo di alcuni nuclei semantici, sia soprattutto dalla presenza costante di alcuni nodi patemici all'incrocio tra vita e scrittura, tra voce e corpo, che sembrano costituire l'ossatura di una biografia plurale, un luogo di incontro e rispecchiamento ma anche uno strumento di ambigua ostensione e mascheramento di grumi traumatici privati, celati ma vivissimi.

sostituire alla domanda di tipo metafisico la domanda di tipo fenomenologico» (Mattioli 2017, 52-53, corsivi originali).

⁸ Ricœur 2008, 23.

⁹ Cfr. Prete 2001, 16: «Per la traduzione c'è come una doppia soglia di ospitalità: l'ospitalità della lingua che istituzionalmente appartiene al traduttore (tradizione, memoria poetica, codici e statuti e canoni che definiscono una lingua), e l'ospitalità propria del singolo traduttore, dei modi, dello stile, delle forme particolari che costituiscono il proprio di colui che traduce, il suo stile, il suo timbro». Sul concetto di «compenso» è d'obbligo il riferimento a Fortini 2004.

¹⁰ Ortesta 1996a, 360 ricorda di «aver contratto più di un debito» con Caproni 1967, Bertolucci 1975, Frezza 1980 e Raboni 1987.

¹¹ Due precedenti del resto già evocati dalla recensione di Colletta 1987.

¹² Cfr. Mattioli 2017, 74: «la traduzione è un genere letterario di tipo particolare caratterizzato dal rapporto dialettico fra la poetica dell'autore tradotto e quella del traduttore». Vedremo che questa massima, che nasce dall'idea che necessariamente la traduzione proceda da una precedente comprensione, pare senz'altro applicabile ad alcune considerazioni di Ortesta stesso.

Per concludere questa introduzione ripercorriamo rapidamente la cronologia dell'attività traduttiva di Ortesta. Come sappiamo, il 1980, anno in cui Ortesta esordisce come poeta in proprio, è anche l'anno della prima edizione dei *Sonetti* di Mallarmé per Guanda, a segnare simbolicamente una corrispondenza profonda tra le due attività creative. L'opera è affatto nuova poiché è ottenuta selezionando tra le *Poésies* 37 testi su base esclusivamente metrica, tanto che il curatore sente il bisogno di motivare la scelta sostenendo che l'«arbitrarietà [del libro] trova forse la sua giustificazione nell'interna necessità e compiutezza del sonetto mallarmeano».¹³ Ortesta non smette di occuparsi di Mallarmé e due anni dopo Guanda licenzia, nei «Classici della Fenice» diretti da Raboni, *Poesia e prosa*, un'ampia raccolta delle opere di Mallarmé, curata da Ortesta e prefata da Jacqueline Risset. Con Ortesta – che alla traduzione dei sonetti già pubblicati aggiunge quella di testi capitali come *Sainte*, *Toast funèbre*, *Prose*, *Autre éventail*, *Rondels*, *Hérodiane* e una selezione dai frammenti dell'incompiuto *Les noces d'Hérodiane* – collaborano Massimo Cescon, Maurizio Cucchi, Valerio Magrelli, Giancarlo Pontiggia, Giancarlo Quiriconi e lo stesso Raboni. *Erodiade* e *Le nozze di Erodiade* saranno poi ripresi in volume autonomo nel 1985 da SE, come secondo numero della neonata collana «Piccola enciclopedia», con l'aggiunta di altri frammenti che erano rimasti esclusi dalla scelta del 1982, mentre del 1984 è la raccolta mondadoriana di *Lodi del corpo femminile*, cui Ortesta partecipa con tre versioni. Sempre nel 1985 – l'anno, ricordiamo, di *La nera costanza* – esce l'importante antologia delle *Lettere alla madre* di Baudelaire, con postfazione di Raboni. Al 1986 risale la traduzione, sempre per Guanda, delle *Poesie* di Rimbaud, che riproduce l'edizione francese di Marcel Ruff del 1978, di cui Ortesta traduce anche il commento, lasciando solo in lingua originale le varianti testuali. Nel 1986 Ortesta pubblica anche *Illuminazioni*, con uno scritto di René Char. Del 1987 è la traduzione della recente raccolta *Le vicinanze di Van Gogh* proprio di Char, seguita da uno scritto di Georges Poulet. Nel 1992 Ortesta traduce, vincendo per questo il premio Mondello 1993, *Per una tomba di Anatole*, ancora da Mallarmé, ovvero l'edizione in cui Jean-Pierre Richard aveva ricostruito nel 1961 il testo e l'ordinamento degli struggenti foglietti di appunti preparatori per un'opera dedicata dal poeta alla morte del figlio, mai approdata a una composizione definitiva. Nel 1995 esce per Garzanti *La pelle di zigrino* di Balzac, tradotta da Ortesta e curata da Lanfranco Binni. Sono del 1996 due volumi: *Una stagione all'Inferno* di Rimbaud, seguito dal saggio *Lo sposo infernale* di Michel Butor e i *Fiori del male* di Baudelaire, che la diversa destinazione editoriale, i «Classici» di Giunti, arricchisce di un'insolita mole di paratesti: una prefazione

¹³ Ortesta 1980b, 10. Questo passo è eliminato dalla nuova edizione del 2002, quando evidentemente non era più necessario autorizzare un'operazione che le numerose ristampe avevano consacrato a piccolo classico della fortuna mallarmeana in Italia.

di Attilio Bertolucci, la ristampa di un importante saggio di Francesco Orlando come introduzione, una bibliografia curata da Simone Casini, oltre alle note di commento e una *Nota al testo e alla traduzione* dello stesso Ortesta. Nel 1997 escono sulla «Rivista di estetica» alcune «versioni» dallo svizzero Jaccottet, una delle quali sarà ripresa insieme a propri testi originali nel 2000 su «Galleria». Del 1999, l'anno di *Serraglio primaverile* e dell'autoantologia *Una piega meravigliosa*, è la traduzione di due prose poetiche del già "telquelista" Jean Thibaut, uscita su «Anterem», e sulla stessa rivista nel 2000 compaiono tradotte due poesie, *Ancora cieco* di Yves Bonnefoy e *Risorgiva* di Claude Ollier. Non ho segnalato le numerose ristampe dei volumi citati, ma occorre ricordare che al 2002 risale una nuova edizione dei *Sonetti* di Mallarmé, con gli stessi testi e paratesti, ma, come anticipato, con alcune notevoli varianti traduttive. Una sola variante significativa, come vedremo, interviene poi nella ristampa del 2009 dei *Fiori del male* di Baudelaire.

Nei paragrafi che seguono cercherò di rendere conto delle specificità traduttive che interessano le diverse opere su cui Ortesta ha lavorato, mettendo in luce come ciascuna di esse manifesti caratteri propri e ben definiti. L'organizzazione del materiale si fonda sul diverso assetto formale dei testi originali, che determina alcune peculiarità delle versioni, suggerendoci di distinguere i testi in versi dai *poèmes en prose* e dai testi solo frammentari come *Noces d'Hérodias*, o addirittura rimasti allo stato di appunti come il *Tombeau d'Anatole*. Tale distinzione si rivelerà però solo in parte giustificata dalle diverse modalità esperite, poiché farà risaltare il fatto che la varietà delle voci poetiche prende corpo in traduzione attraverso una diversa gradazione e una diversa distribuzione di alcuni stilemi identici e di alcune grandi costanti, che riguardano in particolare il trattamento della sintassi e dell'ordine delle parole.

2. Poesia in versi

Cominciamo a occuparci delle traduzioni di poesia in versi comparse in volume, dunque quella dei *Sonetti* di Mallarmé (citando dalla prima edizione del 1980, ma vedremo poi le varianti intervenute nella nuova edizione del 2002), quella delle ulteriori poesie tradotte da Ortesta nell'edizione di *Poesia e prosa* di Mallarmé del 1982 (con l'esclusione dei frammenti superstiti delle *Noces d'Hérodiade*, che tratterò in seguito), la traduzione delle *Poesie* di Rimbaud (1986) e infine quella dei *Fiori del male* di Baudelaire (1996).

2.1 Versificazione e rime

Il primo aspetto da prendere in considerazione in questi testi è la configurazione metrica. Le traduzioni di Ortesta sono sempre rigorosamente alinearli, «riga per riga»,¹⁴ secondo una soluzione che punta a rendere evidenti graficamente le strutture strofiche dell'originale, ma senza ricalcarne pedissequamente né le strutture rimiche né le misure sillabiche, che sono invece sempre libere e molto variabili, con escursioni anche consistenti all'interno dello stesso testo (p. es. il *Fabbro* rimbaudiano va da un minimo settenario a un massimo di diciannove sillabe).¹⁵ La compaginazione delle diverse misure non rispetta criteri univoci e a ragione Benzoni ha scritto che il suo verso traduttivo è «difficilmente riconducibile a una qualche regolarità». ¹⁶ Ma, a correttivo dell'assenza di ricorrenze sistematiche, andranno comunque notati diversi elementi, che vorrei mettere in luce concentrandomi sul trattamento dei due metri principali degli originali francesi, l'*octosyllabe* e l'*alexandrin*. In genere Ortesta rende l'*octosyllabe* con versi che oscillano tra le 5 e le 14 sillabe,¹⁷ e la grande maggioranza situata tra le 8 e le

¹⁴ Ortesta 1996a, 360.

¹⁵ Preciso subito che non si dà corrispondenza esatta e sistematica tra maggiore investimento formale del testo originale e maggiore tasso di rime e tendenza all'isosillabismo della traduzione. Certo, si trovano testi in cui la chiusura formale è più accentuata e magari con implicazioni semantiche decisive, ma mi pare che a favorire l'incremento degli indici formali sia soprattutto la misura ridotta dei versi. Non si riscontreranno insomma differenze immediatamente sensibili tra, mettiamo, il sonetto in -yx e i primi testi in versi liberi di Rimbaud.

¹⁶ Benzoni 2018, 139. Il riferimento è alla traduzione dei *Fiori del male*.

¹⁷ Occorrono alcuni chiarimenti preliminari. Nel computo dei versi superiori alle 11 sillabe ho proceduto a una doppia lettura: una che considera il verso nella sua interezza; l'altra volta a riconoscere la presenza di versi doppi o composti e in particolare di doppi settenari regolari, neutralizzando eventuali sinalefi tra i due emistichi o sillabe soprannumerarie o sottonumerarie quando in cesura cada una parola sdrucchiola o tronca. Si riscontrano così alessandrini tra i versi che presi come un'unica stringa misurano 13, 14 o 15 sillabe (raramente anche 12: «con la tua carità / un tappeto trionfale»). Proprio la non sistematicità del doppio settenario mi ha suggerito di tenere i due conteggi distinti, per poter verificare l'incidenza del secondo sul primo. Va comunque riconosciuto che un margine di incertezza nell'interpretazione metrica e prosodica

11, con una percentuale non irrilevante di endecasillabi con regolare appoggio in quarta e/o in sesta sede.¹⁸ Vediamo subito un esempio emblematico della sua traduzione baudelaيرية: le terzine del sonetto *Le guignon*, tradotto efficacemente *La scarogna*.¹⁹

- | | | |
|----|--------------------------------------|--------------------------------------------------------------|
| | – Maint joyau dort enseveli | |
| 10 | Dans les ténèbres et l'oubli, | |
| | Bien loin des pioches et des sondes; | |
| | Mainte fleur épanche à regret | |
| | Son parfum doux comme un secret | |
| | Dans les solitudes profondes. | |
| | (<i>Le guignon</i> 9-14) | |
| | Nelle tenebre e nell'oblio | 3 ^a 8 ^a |
| 10 | qualche gioiello dorme sepolto, | 1 ^a 4 ^a 6 ^a 9 ^a |
| | lontano da zappe o sonde; | 2 ^a 5 ^a 7 ^a |
| | esala qualche fiore a malincuore | 2 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a |
| | come un segreto il suo profumo dolce | 4 ^a 8 ^a 10 ^a |
| | nelle solitudini profonde. | 5 ^a 9 ^a |
| | (<i>La scarogna</i> 9-14) | |

Nell'intero testo abbiamo sette decasillabi, quattro endecasillabi, due novenari e un ottonario. Il passo riportato, pur nell'oscillazione sillabica, si avvicina a un profilo regolare ponendo in serie due endecasillabi a tendenza giambica (12-13) e accostandogli due decasillabi che vi si approssimano: il v. 10, che sino a «dorme» è ritmicamente e foneticamente sovrapponibile al v. 12 (vedi anche la ripetizione di «qualche», da «maint» e «mainte», e la quasi rima al mezzo *dORmE* : *fiORE*, poi ribattuta anche in punta di verso da *malincuore*), e il v. 14 invitante, per inerzia verticale, a farsi leggere come endecasillabo agile di (2^a) 6^a e 10^a acefalo. Si conserva poi la rima tra i versi finali (*sonde* : *profonde*) che salda le terzine del sonetto francese (qui favorita da perfetta sovrapponibilità linguistica) e una trama di vocali *o* ed *e* specialmente in rima.

L'*alexandrin* è reso invece con versi tra le 7 e le 21 sillabe, con una maggiore concentrazione tra le 12 e le 15. I versi, come nell'originale, sono generalmente

è costitutivo della metrica libera, sia per quanto riguarda la sillabazione, sia per quanto riguarda la distribuzione degli ictus, sia, ancora, per l'individuazione di eventuali versi composti. Circa l'opportunità o meno di dialefi e sinalefi, e in generale per tutti i problemi di sillabazione si sono seguite le indicazioni di Menichetti 1993, evitando sempre di imporre letture «d'eccezione» con finalità ortopediche. I criteri stabiliti da Praloran-Soldani 2003 sono serviti da prima guida per l'individuazione degli ictus.

¹⁸ Un indicativo riscontro percentuale: in Baudelaire sono il 12,9%, l'11% nei sonetti di Mallarmé.

¹⁹ Il titolo suona così già in Caproni 1967, 43 (*La scalogna*) e Raboni 1987, 27 (*La scarogna*). Luciana Frezza 1966, 7-11 e soprattutto Massimo Cescon in Ortesta 1982, 6-11 avevano tradotto con *La scalogna* lo stesso titolo di Mallarmé. Frezza 1980, 91-93 usa però *Malasorte* per il testo baudelaيرية.

bipartiti in modo piuttosto chiaro e la percentuale di doppi settenari regolari è di circa il 14% in Baudelaire, del 12% in Rimbaud e sale a circa il 19% in Mallarmé, dove l'omogeneità degli schemi metrici sembra premere sulle scelte mensurali, tanto che anche l'escursione sillabica è più ridotta (ma occorre considerare che il numero totale di versi è molto inferiore). Molto più rari gli *alexandrin* resi con endecasillabi regolari (5,4% in Baudelaire, 3,8% in Rimbaud, 5% nei sonetti di Mallarmé). Anche in questo caso possiamo vedere un esempio baudelaireano, le quartine finali di *Spleen* [*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle*].

- Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
15 Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.
- Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
20 Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.
(*Spleen* LXXVIII 13-20)
- | | |
|-------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| con furia e all'improvviso esplodono campane | 2 ^a 6 ^a + 2 ^a 6 ^a |
| e lanciano verso il cielo un urlo orrendo | 2 ^a 5 ^a 7 ^a 9 ^a 11 ^a (8+5) |
| 15 che sembra il gemito ostinato | 2 ^a 4 ^a 8 ^a |
| di erranti spiriti senza patria. | 2 ^a 4 ^a 7 ^a 9 ^a |
| – E senza musica né fanfara, lunghi carri funebri | 2 ^a 4 ^a 9 ^a 11 ^a 13 ^a 15 ^a (10+6'') |
| sfilano lentamente nella mia anima; sconfitta, | 1 ^a 6 ^a 10 ^a 14 ^a (7+8/9 o
12/11''+3) |
| piange la Speranza e, dispotica, l'Angoscia atroce | 1 ^a 5 ^a 8 ^a 12 ^a 14 ^a (6+10 o 9''+5) |
| 20 sul mio cranio arreso pianta il suo vessillo nero. | 3 ^a 5 ^a 7 ^a 11 ^a 13 ^a (6+8) |
- (*Spleen* LXXVIII 13-20)

Qui la compagine è più varia e complessa. Sui venti versi del componimento abbiamo un novenario, un decasillabo, tre dodecasillabi, tre tredecasillabi (tra i quali un alessandrino, il v. 13), sei versi di quattordici sillabe, cinque di quindici e uno di sedici: radicali sia l'escursione sillabica, sia la disparità di densità accentuale. L'allusività della metrica è molto meno pronunciata: un solo alessandrino, comunque ottenuto redistribuendo chiasticamente il materiale originale, un para-alessandrino (il v. 18, sette + ottonario), pochi endecasillabi "nascosti" in versi più lunghi («lanciano verso il cielo un urlo orrendo», «arreso pianta il suo vessillo nero», e, se si ammette la tutt'altro che pacifica sinalefe, anche «sfilano lentamente nella mia anima»²⁰), e infine un caso come il v. 19, in cui l'isolamento di «dispotica» in funzione predicativa rende il lungo verso sbilanciaticissimo e nei fatti indivisibile. L'omoritmia degli emistichi dell'unico doppio settenario sembra

²⁰ Per Menichetti 1993, 356, la sinalefe in contesti come questo è «un po' ostica».

assumere la funzione di sottolineare l'accelerazione imposta dalla comparsa delle «campane» e con esse dello scioglimento dell'attesa sintattica generata dalle temporali che occupano, creando un misto di tensione e di trascinamento, le tre quartine precedenti, tutte aperte da «quand» in anafora. Va notato poi che i versi più brevi sono posti proprio nella quarta strofa. In generale, qui mi pare che Ortesta faccia agire, al di là del diverso metro di partenza, anche la semantica dei testi: tradurre il lamento angoscioso di *Spleen* (si noti l'allitterazione insistita e "gemente" delle nasali), il folle e cupo carcere in cui il mondo esterno e interno dell'io si trasformano, la forte escursione tra «il nobile e il volgare»,²¹ non è lo stesso che tradurre *Le guignon*, la particolare specie di fatalità infelice che isola il poeta, e che viene esaltata proprio nel suo specifico di chiusura formale.

Partendo da questi esempi, noteremo dunque che si tratta di una metrica libera, ma che lascia trasparire calibrati richiami al sistema chiuso dell'originale, che mantengono in vita, novecentescamente, come accenni o effetti locali, elementi di regolarità metrica, che se non è più normativa resta almeno "tendenziale", non del tutto «atonale o informale».²² Lo stesso Ortesta nella sua nota a Baudelaire pare del resto attestare l'impossibilità ma anche la tentazione di tradurre «verso per verso».²³ Abbiamo notato che i versi con cui Ortesta rende gli alessandrini originali mantengono, pur con le distinzioni che vedremo, l'assetto nettamente bipartito, anche se non sempre la cesura metrica corrisponde a una pausa sintattica (il che è comunque normale nell'*alexandrin*).²⁴ Oltre, come detto, alla comparsa saltuaria ma in misura non irrisoria di doppi settenari ed endecasillabi canonici (questi ultimi con frequenza di norma maggiore nella traduzione delle misure più brevi), spesso i versi composti si configurano come alessandrini minimamente crescenti o calanti, formati da un emistichio settenario e l'altro tra il senario e l'ottonario, di cui possiamo vedere qualche esempio:

6+7

Baudelaire, *Lesbo* 44

di sfrenate risa / mischiate a cupi pianti

²¹ Richter 1993, 252. Si vedano tutta la sua lettura alle pp. 247-61 e Cacciavillani 2003, 56-58.

²² Raboni 1996, XLVI. Mi occorrerà di citare spesso le note raboniane alla propria operazione traduttiva, dal momento che offrono una guida sicura anche per quella di Ortesta. Cfr. anche Ivi, XLVI-XLVII: «questa forma, a mio avviso, poteva essere trovata solo in un incrocio continuamente reinventato, e verificato volta a volta "sul campo", tra verso libero e verso tradizionale, quest'ultimo in misure varie e a volte abnormi e tuttavia direttamente o indirettamente riconducibili – fatti salvi, si capisce, i casi in cui l'originale presenta misure metriche diverse e più brevi – a una sorta di integrazione-conflitto tra doppio settenario (che, comunque, *non* è l'equivalente dell'alessandrino) ed endecasillabo (che è, storicamente, il nostro "alessandrino", nel senso che sta alla tradizione poetica italiana e alla sensibilità metrica naturale di un lettore italiano come l'alessandrino sta alla tradizione poetica francese e alla sensibilità metrica naturale di un lettore francese)».

²³ Ortesta 1996a, 360.

²⁴ Per Baudelaire, Menichetti 2006, 357. In generale Bernardelli 1989, 35-50.

'x + endecasillabo'²⁵Baudelaire, *Il viaggio* 23 sognano // vaste, cangianti, / ignote voluttàMallarmé, *Sonetto* [Signora / senza il troppo ardore] 13A ravvivare // col soffio / che qui occorre
[d'emozione]Rimbaud, *Il Giusto* 20Io sono // colui che soffre / e che si è
[ribellato!]

E del resto tale figura ritmica spesso si trova a dettare il respiro degli alessandrini regolari:²⁶

Baudelaire, *La Beatrice* 26 se non avessi visto / in quella truppa //
[oscena]Baudelaire, *L'imprevisto* 50 nelle sere solenni / di celesti // vendemmieMallarmé, *Brindisi funebre* 33 Dell'eden // ha calmato / l'inquieta

[meraviglia]

Rimbaud, *Vocali* 1 A nera, E bianca, I rossa, / U verde, O blu: //
[vocali]Rimbaud, *Le prime comunioni* 17 Le mosche // profumate / di stalla e di
[locanda]

Non mancano comunque casi in cui lo sbilanciamento del verso a causa di una marcata pausa sintattica delinea la scansione 'endecasillabo + x' o 'x + endecasillabo' in modo molto preciso, rendendo più fluttuante, o al limite solo virtuale, la possibilità di una cesura centrale.²⁷

Baudelaire, *Il morto allegro* 7 piuttosto i corvi inviterei / a svenarmi, //
[vivo]Mallarmé, *Scena* 55 Sarebbe un gesto / d'empietà tremenda: //
[ah, dimmi]Rimbaud, *Le strenne degli orfani* 33
– E questo! – // è solo un nido / spento,
[senza piume]Rimbaud, *Michel e Christine* 22 Rossa la fronte contro / i cieli neri, //
[cavalcano]Rimbaud, *Memoria* 33 Deriso da quest'occhio / d'acqua cupa, // oh
[immobile]

²⁵ Le due figure reciproche possono anche costituire due letture possibili dello stesso verso. Si vedano ad esempio: Rimbaud, *Il battello ebbro* 80 «I cieli // ultramarini / negli ardenti // vortici» e Mallarmé, *Scena* 89 «Ori ignorati, // intatti / nella vostra // luce antica».

²⁶ Sulla presenza di questa figura ritmica nella grammatica traduttiva degli ermetici vedi ora Organte 2018, 52-53.

²⁷ Qualcosa di simile avviene quando viene portato in punta di verso un aggettivo qualificativo, o comunque un elemento sintatticamente accessorio p. es.: Baudelaire, *Conversazione* 4, «il ricordo cocente / del suo fango // amaro», *Il crepuscolo del mattino*, 19, «come un singhiozzo troncato / da un sangue // schiumoso». Se non vedo troppo si segnalano anche alcuni profili in cui l'endecasillabo si può riconoscere al centro del verso, p. es., Rimbaud, *Il fabbro* 115, «Pazza! // che crede di trovare un po' di pane // nella Reggia!», Mallarmé, *Angoscia* 1, «Non // vengo stasera a vincere il tuo corpo, // o bestia».

Considerevolmente più rari sono i versi lunghi che una pausa sintattica molto sbilanciata rivela essere alessandrini con brevissime teste o code eccedenti, ma su questi versi torneremo a proposito degli *enjambement* (qui /// indica il confine del doppio settenario).

Baudelaire, <i>L'imprevisto</i> 1	Arpagone, vegliando / il padre agonizzante, [/// davanti
Rimbaud, <i>Il battello ebbro</i> 53	Ghiacciai, soli d'argento, / flutti di [madreperla, /// cieli

Oltre alla componente allusivamente tradizionale nella struttura dei versi singoli si riscontrano anche episodi più significativi di continuità metrica, localizzati al di sopra del singolo verso, anche se di norma in sequenze circoscritte (spesso solo una coppia di versi, come gli alessandrini che chiudono il sonetto *La musa venale*: «e un sorriso che sa di lacrime invisibili, / per far scoppiar dal ridere il volgo divertito»), disposte senza chiare regolarità e non superiori ai quattro versi. Il caso più evidente è quello del perfetto isosillabismo, che esemplifico riportando due brevi sequenze di alessandrini, insieme alle lievi imperfezioni che ne costituiscono il contesto. Prendiamo due strofe, la settima e l'ottava, di *I seduti* di Rimbaud, dove su otto versi ben cinque sono alessandrini, disposti consecutivamente in una terna e una coppia, mentre il v. 25, che separa le due sequenze perfette, è un *alexandrin libéré* ottonario + senario che conta dunque sempre 14 sillabe come quelli che lo precedono e seguono:

	– Oh! badate a non farli alzare! / Sarebbe un naufragio...	9+6
	Si drizzano, ringhiando / come gatti picchiati,	7+7
	Apprendo lentamente / le scapole, che rabbia!	7+7
	Gli sboffano le brache / sui fianchi debordanti.	7+7
25	Ai muri scuri li senti / sbattere le teste	8+6
	Pelate, i piedi storti / strascicando testardi,	7+7
	E i bottoni sugli abiti / sono fulve pupille	7+7
	Che ti fissano negli occhi / da fondi corridoi!	8+7
	(Rimbaud, <i>I seduti</i> 21-28)	

Lo stesso avviene nella seconda quartina di *La vita anteriore*, composta di una sequenza di tre alessandrini interrotta solo dall'endecasillabo finale, che presenta però lo stesso attacco ritmico di 3^a 6^a degli emistichi del verso che lo precede, con cui inoltre assuona:

Scorrevano nell'onde le immagini del cielo	7+7
e mistica, solenne, in accordi potenti	7+7
quella musica ricca si mischiava ai colori	7+7
del tramonto specchiato nei miei occhi.	11 (7+4)
(Baudelaire, <i>La vita anteriore</i> 5-8)	

E si noti che non riporto casi meno eclatanti di isosillabismo di misure brevi, p. es., in Mallarmé, il gran numero di settenari che compongono il *Cantico di San Giovanni* o la conclusione in ottonari di *Omaggio* [Ogni Aurora].

Un secondo fattore di continuità metrica è la ripetizione in versi composti successivi di uno stesso emistichio. Vediamo nel *Cigno* di Baudelaire tre versi inarcati l'uno sull'altro dove le pause sintattiche disegnano tre consecutivi attacchi quinari, che mettono inoltre in risalto la seconda parte endecasillabica degli ultimi due (in realtà forse anche del primo, ma solo ammettendo una dialefe tra «niente» ed «è»):

Parigi cambia! Ma niente è mutato nella mia	5+10
malinconia! Palazzi nuovi, impalcature, massi,	5+11
vecchi sobborghi, tutto per me diventa allegoria,	5+11
(Baudelaire, <i>Il cigno</i> 29-31)	

A marcare la corrispondenza parziale di due versi consecutivi può concorrere anche una rima o un richiamo fonico interno molto forte, come p. es. ai vv. 43-44 della *Scena* di *Erodiade*, specie tenendo conto che il secondo verso è a gradino e si divide proprio all'altezza della prima occorrenza di «specchio»: «Dalla mente sbiadita come un *vecchio* libro o nero... / Basta! Reggi davanti a me lo *specchio*. | O specchio!»; lo stesso avviene, con una quasi rima sdrucchiola *fremito*: *tiepido* tra gli attacchi ottonari dei vv. 99-100: «Si mostrerebbe in un *fremito* bianco la mia nudità, / Profetizzi che se il *tiepido* azzurro d'estate».

Troviamo anche la ripresa di uno stesso passo ritmico, che può essere un'identica clausola pur in versi di diversa misura – come ad esempio il passo ' + - - - + - ' che, favorito dal ritorno di alcuni versi identici nel particolare schema ritornellato, accomuna la parte finale di 12 su 16 dei versi della baudelaireana *Armonia della sera* – oppure uno stesso attacco ritmico in versi di misure diverse:

ombra di Amleto che ne imita il portamento,	1 ^a 4 ^a 7 ^a 12 ^a
sguardo indeciso e capelli al vento.	1 ^a 4 ^a 7 ^a 9 ^a
(Baudelaire, <i>La Beatrice</i> 14-15)	
Non ascoltate! / [N.] Come, se non tra oscuri	4 ^a 6 ^a 9 ^a 11 ^a
Spaventati, immaginare ancora più implacabile	2 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a 12 ^a
Eppure implorante il dio che è atteso	2 ^a 5 ^a 7 ^a 9 ^a
Dal dono prezioso della vostra grazia! E per chi, divorata	2 ^a 5 ^a 9 ^a 11 ^a 14 ^a 17 ^a
Da angosce, serbate lo splendore ignorato	2 ^a 5 ^a 9 ^a 12 ^a
E il vano mistero della vostra persona? [E.] Per me.	2 ^a 5 ^a 9 ^a 12 ^a 15 ^a
(Mallarmé, <i>Scena</i> 70-75)	
Fiutando l'odore della cera come fosse pane profumato,	2 ^a 5 ^a 9 ^a 13 ^a 15 ^a 19 ^a
Felici, umiliati, come cani bastonati,	2 ^a 5 ^a 9 ^a 13 ^a
(Rimbaud, <i>I poveri in chiesa</i> 5-6)	

Identità ritmica che si può verificare anche sotto forma di metrica scalare,

cioè di oscillazione sillabica su uno stesso *pattern*:

Emana il suo pelo biondo e bruno	2 ^a 5 ^a 7 ^a 9 ^a
così dolce un profumo, che una sera	3 ^a 6 ^a 10 ^a
ne fui tutto impregnato per averlo	3 ^a 6 ^a 10 ^a
una volta, una sola, carezzato.	3 ^a 6 ^a 10 ^a
(Baudelaire, <i>Il gatto</i> II 25-28)	
Per designare la coppa soltanto;	4 ^a 7 ^a 10 ^a
Tale s'immerge lontano una turba	1 ^a 4 ^a 7 ^a 10 ^a
Di sirene qualcuna riversa.	3 ^a 6 ^a 9 ^a
(Mallarmé, <i>Brindisi</i> 2-4)	

In altri casi si riscontrano anche forme di replicazione perfetta della stessa cellula ritmica, dello stesso “pie”de”, il che può essere sul singolo verso, come p. es.

Baudelaire, <i>V</i> 27	che il mòrbo matèrno portàte racchiùso
Baudelaire, <i>La musa malata</i> 2	Negli òcchi infossàti nottùrna una fòlla ti [prème]
Mallarmé, <i>Futile supplica</i> 1	Principéssa! a invidiàre il destino d'un'èbe
Mallarmé, <i>La tomba di Charles Baudelaire</i> 9	Quale sécco fogliàme in città senza séra
Rimbaud, <i>Le strenne degli orfani</i> 22	Una màdre dal frésco sorriso, con gli òcchi [trionfànti?]
Rimbaud, <i>Giovane coppia</i> 4	Dove vìbrano gengìve di follétti

oppure su più versi in serie, senza contare anche in questo caso le sequenze di versi brevi, p. es. i tanti novenari e senari ad anfibrachi di *Senti bramire* da Rimbaud. Si vedano ad esempio i due passi seguenti, il primo tutto ad anapesti e il secondo con alta concentrazione di peoni secondi (- + - -):²⁸

nel respiro, invisibile fùme, la Mòrte
ai polmóni ci scènde con sórdi laménti.
Se lo stùpro, il veléno, l'incèndio, il pugnàle
(Baudelaire, *Al lettore* 23-25)

Ma fra l'uva spina
Voltéggiano canzóni malizióse.
Rida il nòstro sàngue nelle véne,
Ed ècco che s'intrécciano le vigne.
Il cièlo come un àngelo è grazzióso.
(Rimbaud, *Feste della pazienza* 13-7)

Va da sé che tutti gli strumenti che abbiamo esemplificato partitamente agi-

²⁸ Per un repertorio dei piedi della metrica classica applicabili – in modo improprio ma senza dubbio funzionale – alla descrizione delle unità sillabico-ritmiche dei versi italiani, vedi Menichetti 1993, 30-33, anche come equilibrato quadro metodologico.

scono in concomitanza, incrociandosi e sovrapponendosi, e, pur con concentrazioni irregolari nelle diverse poesie, concorrono nel complesso a favorire la chiusura formale del testo, avendo come effetto proprio quello di scongiurare quel rischio di atonalità evocato da Raboni come possibile esito della traduzione alinearne, dando luogo a testi come *Reversibilità* o *La tomba di Edgar Poe* che arieggiano praticamente ovunque doppio settenario ed endecasillabo, misure che dunque in maniera non fortuita innervano e sostengono elegantemente la veste polimetrica di superficie.

Il trattamento della rima, lo si sarà già notato dagli esempi visti sin qui, non è sistematico. Nello stile traduttivo di Ortesta costante è la cura della densità della grana fonica, ma ciò non diviene mai tentazione di correre il rischio impossibile di inseguire l'originale nel suo profilo rimico. Anzi proprio dove l'esercizio agonistico rischierebbe troppo facilmente di scadere in manierato esibizionismo le rime perfette vengono del tutto evitate. Solo per evocare un caso emblematico, non troviamo nessuna rima nella traduzione del mallarmeano sonetto in -yx (salvo la quasi-rima «Fenice» : «Stige»), e anzi si negano anche gli effetti ottenibili solo ricalcando l'originale, come fa ad esempio l'efficace traduzione di Frezza, cioè la rima equivoca contraffatta «sonora» : «s'onora», la rima «oro» : «decoro» e la quasi rima sdrucchiola «anfora» : «lampadofora», che Ortesta invece sceglie di declassare a richiamo interno. E ancora, mentre Frezza tenta una rima per l'occhio (con *Fenice*) scegliendo l'inconsueto *murice* per tradurre l'enigmatico neologismo *ptyx*, Ortesta lo traduce con *piega*, preferendo puntare su un termine che valorizzi in parte il suo valore sonoro (mantenendo la consonante iniziale che fa allitterare sullo stesso verso grazie al passaggio *crédences* > *stiPl*) e ne ricalchi il significato prima di tutto etimologico, conservando la precisione cifrata tipicamente mallarmeana secondo cui solo indirettamente il vocabolo assume il significato di conchiglia preziosa.²⁹

Questo non vuol dire che non si diano casi abbastanza numerosi di rime perfette volutamente ricercate, vedi in Baudelaire, *L'indemoniato* «qui sort de la pénombre» : «aux lieux que la Folie encombre» > «da penombra affiora» : «là dove Follia è signora»; *I gatti* «étincelles magiques» : «prunelles mystiques» > «magiche scintille» : «mistiche pupille»; *Ossessione* «un langage connu» : «le vide, et le noir, et le nu» : «un linguaggio troppo noto» : «la nudità, il buio, il vuoto»; e in Mallarmé, *S'abolisce un merletto* «Une dentelle s'abolit» : «lit» > «S'abolisce un merletto» : «letto»; infine in Rimbaud, *Il battello ebbro* «les rutiléments du jour» : «amour» > «il diurno rutilante fulgore» : «amore» (per altro in serie con «deliri» : «lire», in una quartina in cui tutte le terminazioni consuonano sulla vibrante); *Feste della fame* «fame mia» : «scappa via» (< «Ma faim, Anne,

²⁹ Frezza 1966, 278 spiega che *ptyx* è «arbitrariamente coniato sul termine d'una lingua morta, πτυν, che significa piega, e può giungere ad indicare una valva, una conchiglia».

Anne, / fuis sur ton âne»). Alcune rime vengono introdotte anche in posizione differente rispetto all'originale, come Mallarmé, *Il campanaro* «qui tend la corde séculaire», «descendre [...] un tintement lointain» > «la corda secolare *tende*» : «un tintinnio lontano *scende*»; *Preludio antico di Erodiade* «desolée», «vitrail» > «desolata» : «vetrata»; e Rimbaud, *Giovane coppia*, «des coffrets et des huches», «lutins» > «zeppa di stipi e cofanetti» : «folletti». In generale si tratta spesso però di rime facili o desinenziali (p. es. Baudelaire, *giovinanza* : *bellezza*; *spalancato* : *appetato*; Mallarmé, *nobiltà* : *sterilità*; Rimbaud, *vagamente* : *dolcemente*; *divorando* : *fluttuando*). È poi ovvio che le rime (o le quasi-rime) siano non di rado ottenute per mera equivalenza tra le due lingue, come, p. es. Baudelaire, *fiorentine* : *divine*; *avana* : *savana*; *sofferenza* : *indifferenza*; Mallarmé, *intero* : *sentiero*; *oscuro* : *futuro* (con in più una rima imperfetta con *sventura*); *lenzuolo* : *solo* (ma si noti che Ortesta evita la stessa rima in *Hommage*, dove *seul* e *linceul* sono resi con «*solo* mai» e *telo*, con *telo* in quasi rima interna anche con *svela*: rima evitata forse perché lì era già presente la serie *oscuro* : *azzurro* : *duro* [...] : *futuro*); Rimbaud, *tondo* : *biondo*, da *rond* : *blond*; *vita* : *rapita*; *bionde* : *immonde*; *vigore* : *vogatore* (< *vogueur*). Ma proprio a proposito di questo, si segnalano in direzione opposta reazioni che puntano ad aggirare certe rime troppo facili, spesso ridotte a richiami interni mediante un intervento sull'ordine delle parole, proprio come avviene traducendo da *Sonetto [Sui boschi obliati]* di Mallarmé, dove la quasi-rima baciata dei vv. 2-3, *soglia* : *orgoglio*, è evitata portando «ti lamenti» in punta di verso, che a sua volta rimerà solo all'interno con *assenti* al v. 4: «Tu te plains, ô captif solitaire du seuil, / Que ce sépulcre à deux qui fera notre orgueil» > «Solitario prigioniero della *soglia*, ti lamenti / Che questa doppia tomba futuro nostro *orgoglio*». Ancora, nella traduzione da Baudelaire, ai vv. 13 e 15 di *Une charogne* i termini che nell'originale sono in rima, «carcasse superbe» : «que sur l'herbe», sono resi con «magnifica carcassa» e «sul prato», rinunciando alla rima *superba* : *erba*, accolta invece, ancora una volta, dalla Frezza. Traducendo le quartine di *Le repartie de Nina* di Rimbaud, alla rima «peau blanche» : «langue franche» dei vv. 53-55 Ortesta risponde rimandando in *rejet* l'aggettivo: «pelle / bianca [...]» e parafrasando «te parlant la langue franche» con «dicendoti schietto le cose». Un caso simile è quello di *Ma bohème*, dove la rima «vin de viguer» : «cœur» scompare, poiché Ortesta riscrive il v. 11, «Come un forte vino mi solcavano la fronte», di modo che *fronte* sia così solo assonante con i successivi *ombre* e *cuore*. Nel primo esempio citato l'*enjambement* nome/aggettivo era già nelle traduzioni di Margoni e Grange Fiori, mentre nel secondo Grange Fiori aveva scelto di conservare «vino di vigore» in rima con *cuore* («vino gagliardo» invece per Margoni).

Capita talvolta, in casi limitati ma non così sporadici, che Ortesta ricorra anche a quello che possiamo in un certo senso considerare l'opposto speculare della rima assente (e, l'abbiamo appena visto, anche ricercatamente assente) cioè

la rima identica, una vera e propria “sprezzatura” che investe tutto sul piano della ripetizione e omogeneizzazione semantica, come in Baudelaire, *Lo scheletro contadino* «fossa» : «fossa» (da *charnier* e *fossé*); *A proposito di un importuno* «andare via», ripreso dopo quattro versi da «scappava via» (da «s'en aller» e «Il fuyait»); Mallarmé, *La tomba di Charles Baudelaire* «sepolcrale» : «immortale» : «immortale» (ma un po' a distanza, a mo' di ripresa circolare); *Brindisi funebre* «umano» : «umano» (rispettivamente da *mortel* e *des hommes*); Rimbaud, *Le stenne degli orfani* «ondeggiante» : «ondeggiante» (il primo ottenuto riscrivendo interamente il verso, il secondo da *flottant*); *Michel e Christine* «temporale» : «temporale» (mentre nell'originale la prima occorrenza è in attacco di verso); *La mia bohème* «andavo» : «andavo».

In generale il caso di gran lunga più frequente è che a risponderci siano due sole terminazioni versali, ma occorrono saltuariamente anche moltiplicazioni della stessa terminazione rimica (p. es. Baudelaire, *Orrore simpatico* «destino» : «libertino» : «latino»; Mallarmé, [Vittoriosamente] «tempesta» : «arresta» : «festa» : «testa»; *Arietta guerriera* «focolare» : «militare» : «rosseggiare» (poi anche «aspetto» : «barchetta» da «guette» : «baguette») oppure vere e proprie serie strutturate, come la seconda quartina di Baudelaire, *L'irrimediabile* «viaggiatore» : «difforme» : «enorme» : «nuotatore», o ancora l'attacco della *Canzone della torre più alta* di Rimbaud, «giovinezza» : «asservita» : «delicatezza» : «vita».

Dove manca, la rima perfetta in punta di verso è poi normalmente compensata da altre forme di richiamo fonico, la cui funzione si renderà meglio visibile nell'analisi di testi integrali, specie quando si tratta di ricalco o addirittura intensificazione della trama fonica dell'originale, ma che possiamo rapidamente esemplificare. Si tratta prima di tutto di assonanze, magari arricchite da qualche ripresa anche pretonica: Baudelaire, *Canto d'autunno* «sORDa» : «cROlla»; Mallarmé, *Brindisi* «scogliErA» : «vELa» (da un originale «*récif, étoile*» : «toile», con l'equivalente di *récif* portato in punta di verso); Mallarmé, [Ritto dal balzo] «cRI-STAllo» : «IgnoRATO»; Rimbaud, *Testa di fauno* «OcchI» : «rOssI» e «vInO» : «rIsO». Oppure si riscontrano consonanze, che sono certamente ricercate e ben visibili quando interessano nessi consonantici o geminate, come Baudelaire, *L'irreparabile* «contoRCe» : «queRCia», o Mallarmé, [All'unico pensiero] «caravELLa» : «uccELLO», che recupera la liquida intensa dell'originale *nouvelle*, o la vera e propria paronomasia di Rimbaud, *Le stenne degli orfani* «letti» : «lutto». E ancora, rime, come già osservato, a vario titolo imperfette, come la serie «aria» : «nari» : «marinai», da *Profumo esotico* di Baudelaire, oppure Mallarmé, *Angoscia* «tempesta» : «bestia»; *Ventaglio* «battito» : «scatto» (quasi-rima ipermetra ottenuta da *battement* e *choc*, nessuno dei due in punta di verso nell'originale), o infine Rimbaud, *Addormentato nella valle* «stracci» : «raggi» (da «haillons» : «rayons») e «freddo» : «petto». Una tipologia di richiamo fonico assolutamente

te peculiare della traduzione ortestiana sono infine gli omeoteleuti sullo stesso verso (come Baudelaire, *Al lettore* «Così troviamo seducenti oggetti repellenti», Rimbaud, *Michel e Christine* «I guerrieri lenti sui pallidi corsieri», ottenuto da una rima baciata originale), in qualche caso anche ribattuti da una rima vera e propria: Mallarmé, *Omaggio* [*Il silenzio già funebre*], «Con l'ala a propagare un brivido familiare» (poi in rima anche con *rovinare*, e in assonanza con *trionfale*, che a sua volta rima internamente con *principale*); Rimbaud, *Voyelles*, dove troviamo la serie «crudi fetori»: «Golfi d'ombra; E, candori di tende e vapori», dagli originali *puanteurs*, *candeurs*, *vapeurs*, nessuno dei quali in punta di verso.

Quello che dobbiamo osservare è che l'assetto rimico, perdendo il valore strutturante, diviene parte, come sottolineato a più riprese, di un più ampio lavoro di resa della rete di suoni del testo originale. Si prenda, per una rapida verifica, la prima terzina di un sonetto tradotto senza nessuna rima, *Ogni orgoglio* di Mallarmé.

Affres du passé nécessaires
Agrippant comme avec des serres
Le sépulcre de désaveau
(Mallarmé, *Tout Orgueil*, vv. 9-11)

Angosce del passato necessarie
Che s'aggrappano come con artigli
Al sepolcro della sconfessione
(Mallarmé, *Ogni Orgoglio*, vv. 9-11)

Tralasciando la compattezza ritmica del passo (due endecasillabi – gli unici del testo – e un decasillabo “scalare”), si vedrà che la resa del participio presente del secondo verso con una relativa consente di introdurre il pronome atono *si* eliso, che insieme a *sconfessione* permette di salvare l'intensa rete delle sibilanti, e in più il pronome relativo *che* è allitterante con *come*, mentre tradurre *serres* con *Artigli* fa conservare la vibrante, che guadagna insieme alla vocale *a* un richiamo fonico forte con *aggrAppano*.

A questo punto è il caso di aprire una digressione e di occuparsi di tre testi che proprio in virtù della loro insistenza sulla resa della rima mi paiono assumere uno statuto particolare tra le traduzioni ortestiane. Nel maggio del 1984 Mondadori pubblicò una raccolta di *Poeti francesi del Cinquecento tradotti da poeti italiani*, cioè una scelta dai *Blasons du corps féminin*,³⁰ introdotta da Raboni e con una nota del francesista Aurelio Principato. La scelta dei poeti-traduttori impegnati nell'impresa offre quanto di meglio ci si potesse aspettare in quegli anni: oltre allo stesso Ortesta collaborarono Maurizio Brusa, Maurizio Cucchi, Giovanni Giudici, Cesare Greppi, Valerio Magrelli, Antonio Porta, Giovanni Raboni, Tiziano Rossi, Vittorio Sereni (che non vide, spegnendosi nel febbraio 1983 come ricorda la dedica di Raboni, l'uscita del libro) e Cesare Viviani. La serie dei testi originali, dedicati alle parti del corpo della donna e agli oggetti che la

³⁰ Per i dettagli cfr. Principato 1984, XIII.

circondano, nacque da una corrispondenza avviata da Clément Marot nel 1535 e proseguita da «una piccola schiera di poeti a lui legati».³¹ Come sottolinea Principato, lo sguardo dei petrarchisti francesi coinvolti nel giocoso scambio punta in direzione della preziosità emblematica e del metaforismo insistito, ed è uno sguardo che tende alla dissezione, che si fa a tratti estremamente minuto («la descrizione poetica sceglie oggetti sempre più piccoli»), finendo per sostituire tanto accanitamente alle parti del corpo i loro equivalenti metaforici che «l'unità del corpo» ne risulta «minacciata».³² Raboni apre la sua nota con un tema ben ortesiano, chiedendosi come la poesia possa parlare del corpo senza «nascondarlo, fagocitarlo, distruggerlo»,³³ e sottolineando per l'appunto come i *blasons* cinquecenteschi nella maggior parte dei casi non facciano che neutralizzarlo o renderlo inerte, al limite dell'inorganico, ora perché lo fanno scomparire per oltranza figurale, ora perché accostano nella lode, mettendoli sullo stesso piano delle parti del corpo, gli oggetti che lo accompagnano. La struttura generale di molti di questi testi è quella della lunga litania, dell'invocazione ripetuta con infinite variazioni metaforiche, in un carnevalesco ribaltamento di modi liturgici – anche se, nota Principato, piuttosto che questo elemento è la presenza del corpo esaltato nella sua positività erotica a stimolare la presenza reattiva di testi di “pentimento” come la lode di Vauzelles alla *Morte* della donna.

A Ortesta, come anticipato, spetta la traduzione di tre testi: *L'oreille* di Albert le Grand, *Le nez* di Eustorg de Beaulieu e *La main* di Claude Chappuys. In questo caso il traduttore aggiusta la propria voce con strumenti ben evidenti, vale a dire con ingenuità oculatamente simulate con l'obiettivo di rendere l'andamento anaforico-litanico, le ridondanze sintattiche e le banalità rimiche degli originali.³⁴ Ciò che si osserva in queste traduzioni – e che le distingue dalle altre ortesiane – è infatti che, pur conservando alcuni dei tratti più suoi (libertà metrica vigilata, ordini marcati dei costituenti, ampie redistribuzioni sintattiche), esse manifestano due chiare tendenze: la prima è la presenza di una patina linguistica

³¹ Ivi, IX.

³² Ivi, XI. Accade però anche che alla parte del corpo ci si rivolga come a ciò che può dare soddisfazione amorosa, in testi dunque meno descrittivi e più concentrati sul rapporto del poeta con l'oggetto da *blasonner*. Si staglia sulle altre, proprio in questo secondo filone, una precisa individualità poetica, quella di Maurice Scève, con le sue intellettualistiche sottigliezze, che poco hanno a che fare con il realismo anche osceno e carnevalesco che ha fatto pensare a una parentela tra i primi *blasons* e gli strambotti della *Gloria* di Olimpo da Sassoferrato.

³³ Raboni 1984a, V.

³⁴ La traduzione come scomposizione del testo in più livelli trova nella nota raboniana un'altra perfetta definizione, che vale la pena di riportare: «Tradurre poesia costituisce sempre, suppongo, una conferma del genere; alle prese con una potenzialità espressiva, già formalizzata, il poeta-traduttore non può far altro, se vuole stare efficacemente al gioco, che scomporre e ripetere al rallentatore, a sangue freddo, i gesti del mestiere, gli stessi che, scrivendo “in proprio”, erano stati – o gli erano parsi – accelerati e quasi cancellati dalla volontà di manifestarsi nella voce, di essere, in carne e ossa, la propria voce» (Ivi, VI).

arcaizzante (troviamo infatti apocopi come *valor*, *sofferir*, *convien*; forme verbali come *fo* per *faccio*, è *uopo* a tradurre *il faut*; arcaismi lessicali come *entretien* > *conversare* (sostantivo), *trousse* > *turcasso*, etc.), la seconda è la scelta metrica che punta a incrementare la percentuale di rime.³⁵ Tali tendenze generali risultano influenzate da una parte dalla direzione editoriale che Raboni impresso all'operazione e dall'altra dalla peculiare veste linguistica dell'originale, il francese cinquecentesco, ben diverso da quello moderno, specie nel lessico e nell'assetto grafico. Non sarà ozioso guardare a come questi aspetti trovino autorizzazione nella prefazione raboniana, che insiste proprio sulle varie modalità con cui rendere più o meno precisamente la rima³⁶ e sulla distanza cronologica e di poetica che diviene impossibilità di osmosi e dunque necessaria presa di distanza tra i poeti traduttori e i petrarchisti tradotti, rispetto ai quali viene evocata una «mancanza di qualsiasi prossimità temporale o elettiva».³⁷ Proprio quel distanziamento trova espressione negli scelti anacronismi linguistici delle versioni di Ortesta e nelle frequenti inversioni che portano il verbo in punta di verso a replicare con una rima desinenziale una rima dello stesso tipo o altrimenti facile del testo originale, secondo una prassi per lui non usuale. Bastino alla dimostrazione quattro distici di *décasyllabes* da *La mano*, che Ortesta traduce con ben quattro infiniti in rima – anche replicando la stessa formula «sa suonare» al v. 30 e «sa inviare» al v. 35, a sostituire con un parallelismo sintattico non presente nell'originale («sçais jouer» al v. 30 non rima con «envoie» di v. 35) quello che compare nella rima baciata tra «en absence» : «en presence», ai vv. 35-36 – e con un'altra rima desinenziale tra verbi ottenuta anticipando l'oggetto al v. 32 («l'arpa lascerebbe») e la finale implicita al v. 33 («per scrivere [...] sceglierebbe»).

- 30 Main que Venus veult pour sienne advouer.
 Main qui du luz doulcement sçais jouer.
 Main quand Orpheus mesme l'escouteroit
 Comme vaincu la harpe lasserait,
 Main que Pallas choisiroit pour escrire,
 Main qui autant que la bouche peulx dire,
 35 Main qui trop plus d'heur envoie en absence
 Que l'œil n'en peult octroyer en presence.
 (Claude Chappuys, *La main*, 29-36)

³⁵ Mi pare ci sia anche l'intenzione di ridurre l'escursione sillabica, ma l'esiguità del corpus e la brevità dei versi di partenza, otto e decasillabi, non consente osservazioni determinanti in questo senso.

³⁶ Cfr. Raboni 1984a, VII: «gli undici poeti partecipanti all'impresa si sono sforzati di rendere – alla lettera o per allusione, per suggestione analogica – lo strettissimo gioco metrico degli originali», «dall'“impossibile” scommessa del rispetto integrale alle più sottili forme sostitutive: rime imperfette, assonanze, ricorrenze vocaliche o, spesso, semplici “fantasmi” di rime, eventi fonici puramente mentali creati da un'attesa, da un rimorso, da un'assenza».

³⁷ *Ibid.*

- Mano che Venere vorrebbe sua dichiarare.
 30 Mano che dolcemente il liuto sa suonare.
 Mano se lo stesso Orfeo l'ascoltasse.
 Vinto per sempre l'arpa lascerebbe,
 Mano che per scrivere Pallade sceglierebbe,
 Mano che al pari della bocca può parlare,
 35 Mano che assente il suo favore sa inviare
 Più che l'occhio presente non conceda.
 (Claude Chappuys, *La mano*, 29-36)

Possiamo ora ritornare al rilevamento dei caratteri salienti della metrica nelle traduzioni dai poeti dell'Ottocento. Un tratto stilistico che va in direzione apparentemente opposta all'allusività metrica è l'*enjambement* che, per così dire, nega il verso perfetto. Si vedano i due seguenti passi baudelairiani (miei i corsivi):

Baudelaire, *I fari* 14-15 «Se mêler à des Christs, et *se lever* tout droits / Des fantômes puissants qui dans les crépuscules» > «Cristo con Ercole confondersi, e ritti / *levarsi* fantasmi nel crepuscolo possenti»;

Baudelaire, *Il viaggio* 54-55 «*Faites*, pour égayer l'ennui de nos prisons / Passer sur nos esprits, tendus comme une toile» > «Per alleviare il tedio delle nostre prigionie, *fate* / passare sui nostri spiriti, tesi come una tela».

Nel primo esempio, mantenendo «levarsi» nella posizione dell'originale «*se lever*», il secondo verso sarebbe stato il perfetto endecasillabo «fantasmi nel crepuscolo possenti»; nel secondo, il traduttore conserva la distribuzione sintattica dell'originale, alterandola solo per rafforzare l'*enjambement*, portando «*fate*» in punta di verso. Non lo rimanda però ulteriormente in *rejet*, il che avrebbe fatto del v. 54 un alessandrino («Per alleviare il tedio / delle nostre prigionie»). Ovviamente l'aumento delle inarcature è fisiologico nel passaggio dal francese all'italiano,³⁸ ma qui l'effetto di «sospensione e asimmetria lirica»³⁹ si realizza in una soluzione che finisce, proprio nella non passiva acquiescenza agli a-capo dell'originale, per affermare la «presenza» del traduttore: l'episodica ma deliberata comparsa di questa sorta di contro-metrica mi pare cioè corroborare quasi per paradosso il valore e la non gratuità delle scelte sin qui osservate.

Nelle traduzioni di Ortesta si riscontrano anche casi molto evidenti di inarcature fortissime, che portano in innesco un elemento semanticamente debole⁴⁰ (articoli, possessivi, *ogni*, sino a monosillabi come *lì*, *che*, *più* e la congiunzione *e*), spesso assecondando e magari rafforzando un *enjambement* già presente nell'o-

³⁸ In generale cfr. Mengaldo 2003, 402, su Orelli: «È noto che in tutta la storia delle traduzioni poetiche nostre, non solo da europei moderni, ma anche da classici greci e latini (cfr. ad esempio l'*Eneide* del Caro), si ha regolarmente un aumento cospicuo di *enjambements* rispetto all'originale».

³⁹ Mengaldo 2013, 31.

⁴⁰ Mengaldo, Ivi, 30-31, definisce il tipo inarcature «meramente grafiche».

riginale:

Baudelaire, *Duellum* 3-4 «Ces jeux, ces cliquetis du fer sont les vacarmes / D'une jeunesse en proie à l'amour vagissant» > «Quei colpi, il ferreo tintinnio sono lo strepito d'una / giovinezza in preda d'amore al primo pianto»;

Baudelaire, *Il viaggio* 97-98 «Plusieurs religions semblables à la nôtre, / Toutes escaladant le ciel; la Sainteté» > «simili alla nostra, molte religioni che / danno tutte la scalata al cielo; la Santità»;

Rimbaud, *Il male* 7-8 «– Pauvres morts! Dans l'été, dans l'herbe, dans ta joie, / Nature! ô toi qui fis ces hommes saintements!...» > «– Poveri morti! nell'erba, nell'estate, nella tua / Gioia, Natura! tu che li creasti santamente!...»;

Mallarmé, *Scena* 2-3 «A mes lèvres tes doigts et leurs bagues et cesse / De marcher dans une âge ignoré [...]» > «Alle mie labbra le tue dita e gli anelli e più / Non avanzare in un'epoca ignorata [...]».

Occorre su questo punto distinguere tra la poesia di Baudelaire e quella di Mallarmé e Rimbaud. Questi casi non sono numerosissimi (una quindicina nelle *Fleurs*), ma mi paiono significativi, oltre che per la ricerca di un inciampo, di un verso mancato,⁴¹ soprattutto per il fatto che inarcature di tale forma non appartengono allo stile baudelaireano,⁴² mentre sono perfettamente acclimatate nella lirica a lui immediatamente successiva, come nei due esempi seguenti:

Rimbaud, *Memoria*, 6-7, «meut ses bras, noirs, et lourds, et frais sourtout, d'herbe. Elle / sombre [...]» > «Muove le braccia, nere, e pesanti, e fresche soprattutto, d'erba. Ella / cupa»;

Mallarmé, *Preludio antico di Erodiade*, 15-16, «Par le diamant pur de quelque étoile, mais / Antérieure [...]» > «Dal puro diamante di qualche stella, ma / Anteriore».

Il fatto che Ortesta sia arrivato a tradurre Baudelaire dopo l'esperienza di traduttore dei due autori che secondo Friedrich inaugurano la modernità lirica⁴³ fa in modo che il poeta dei *Fiori del male* risulti anche per questa via proiettato in parte verso la lingua poetica che si è nutrita della sua. Ortesta dunque lavora sulle *Fleurs* adottando strumenti molto simili a quelli con cui tratta Mallarmé e

⁴¹ Esito comunque non sistematico. Si veda almeno un caso, i vv. 67-68 della baudelaireana *Benedizione*, dove pur con *enjambement* molto forte che spezza un nesso possessivo-sostantivo si realizza un alessandrino al v. 67 (ma entro una generale riorganizzazione della sintassi): «Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique / Imposer tous les temps et tous les univers» > «e che ogni tempo paga e ogni universo il suo / tributo per intrecciarmi la corona celeste».

⁴² Frezza 1980, 34, forse eccedendo un poco, parla di «quasi totale assenza di *enjambements*» e sostiene che «Ogni verso è un'entità perfettamente autonoma».

⁴³ I necessari correttivi al disegno di Friedrich 1989 [1956] (basti la postfazione di Alfonso Berardinelli) non ne inficiano la validità entro i limiti di questo discorso.

Rimbaud, in parte assimilando l'opera di Baudelaire a movenze più moderne, che appartengono anche alla propria grammatica compositiva e gli sono più vicine. Farò un solo esempio in questa direzione, cioè il caso della ritrazione in punta di verso di un pronome personale in *Donne dannate. Delfina e Ippolita* 35-36 «Hippolyte, ô ma sœur! tourne donc ton visage, / Toi mon âme et mon cœur, mon tout et ma moitié» > «Ippolita, sorella! Volgi dunque il tuo viso, *tu*, / anima mia, cuor mio, mio tutto e mia metà». Lo stesso avviene nel *Battello ebbro* 9-10 «Dans le clapotements furieux des marées, / *Moi*, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants» > «Nell'infuriato sciabordare di maree, più sordo, *io*, / Di un cervello di bambino, l'altro inverno» e in *Futile supplica* 12-13 «Nommez-nous... pour qu'Amour ailé d'un éventail / *M'y* peigne flûte aux doigts endormant ce bercail» > «Nominateci... perché da Amore alato d'un ventaglio *io* / Lì sia ritratto col flauto addormentante questo gregge», e ancora nello stesso Ortesta di *Serraglio primaverile, Dalla parte del letto* 18-21 «I piccoli veli guàrdali *tu* / far pazzie adesso volevi / da una tenda biancoazzurra *tu* / senza bocca senza vele cavaliere» (testo dove troviamo anche un durissimo «invece *di* / guardare»).

2.2 Prima lettura: Baudelaire

Abbiamo sin qui cercato di individuare le componenti dell'azione traduttiva di Ortesta separando i livelli del testo, ma è evidente che l'efficacia complessiva non può che risultare dalla sinergia del sistema: un testo traduce un testo, o, ancora con Raboni, «una poesia si può tradurre solo con un'altra poesia».⁴⁴ Prima di proseguire il nostro discorso analizzando gli effetti più rilevanti nel trattamento dell'ordine delle parole proviamo a guardare un primo testo completo. Prendiamo il sonetto *La Beauté, La Bellezza*.

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.

- 5 Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

- Les poètes, devant mes grandes attitudes,
10 Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères études;

Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles:

⁴⁴ Raboni 1996, XLIX.

Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!

- | | | |
|----|-------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|
| | Come un sogno di pietra sono bella, o mortali! | 3 ^a 6 ^a + 3 ^a 6 ^a |
| | E il mio seno che ciascuno a turno ha sfinito, | 3 ^a 7 ^a 9 ^a 12 ^a |
| | è fatto, come la materia, per incutere | 2 ^a 4 ^a 8 ^a 12 ^a |
| | al poeta un amore muto e immortale. | 3 ^a 6 ^a 8 ^a 11 ^a |
| 5 | Sfinge incompresa nel trono siedo dell'azzurro; | 1 ^a 4 ^a 7 ^a 9 ^a 13 ^a |
| | candore di cigno a cuore di neve in me si unisce; | 2 ^a 5 ^a 7 ^a 10 ^a 12 ^a 14 ^a |
| | odio il movimento che scompone le linee, | 1 ^a 5 ^a 9 ^a 12 ^a |
| | e mai lacrima o riso increspa il mio viso. | 2 ^a 3 ^a 6 ^a 8 ^a 11 ^a |
| | Voglio ispirarmi ai più fieri monumenti: così i poeti | 1 ^a 4 ^a 7 ^a 11 ^a 16 ^a |
| 10 | vedendomi in magniloquenti atteggiamenti, | 2 ^a 8 ^a 12 ^a |
| | trascorreranno i loro giorni in studi austeri; | 4 ^a 8 ^a 10 ^a 12 ^a |
| | puri specchi posseggo ad ammaliare amanti | 1 ^a 3 ^a 6 ^a + 4 ^a 6 ^a |
| | così docili, specchi che più bella fanno ogni cosa: | 3 ^a 6 ^a 10 ^a 12 ^a 15 ^a |
| | i miei occhi, i grandi occhi di splendori eterni. | 3 ^a 6 ^a 10 ^a 12 ^a |

Il testo baudelariano è reso nel complesso con due dodecasillabi, sette tredecasillabi, due versi di 14 sillabe e uno rispettivamente di 15, 16 e 17 sillabe. I vv. 1 e 12 sono alessandrini, e altri tre versi, 11, 13 e 14, nascondono al loro interno un endecasillabo (con prevalente ricorso a un attacco ritmico di 3^a e 6^a, il che vale anche per il v. 12 che ricade sotto entrambe le categorie). La rima, in questo testo assente – ma come abbiamo visto non è la regola –, è comunque largamente compensata. Il richiamo interno tra «mortels» e «éternel» è sfruttato portando in punta di verso in quasi rima derivativa «mortali» : «immortale». Così rimano all'interno, ma dovremo piuttosto parlare di omeoteleuto, «monumenti» : «magniloquenti» : «atteggiamenti» (dagli originali *monuments* e *grandes attitudes*), in quasi rima con «amanti» (e vedi anche «moviMENTo» al v. 7). Si richiamano in assonanza «sfinito» con «viso», e «poeti» con la serie in -*menti*, «austeri» ed «eterni» (dove compare anche la dentale sorda /t/). L'omeoteleuto originale tra «cœur» e «blancheur» diviene anche allitterante in «cuore» e «candore». Resta poi la replicazione a distanza 1 «belle», 13 «belles» > «bella», «bella». Viene eliminata la ripetizione di «jamais je» al v. 8, ma introdotto un omeoteleuto: «riso», «viso». La trama fonica del v. 12 «fasciner ces dociles» genera il diversamente allitterante «ammaliare amanti».

È percepibile nel complesso una certa tendenza all'elevazione del tono in senso letterario, e più nella sintassi che nei pochi interventi significativi sul lessico: *s'est meurtri* > *ha sfinito*;⁴⁵ *grandes* > *magniloquenti*. Il materiale verbale è spesso redistribuito. Si veda innanzitutto il capovolgimento degli emistichi del

⁴⁵ *Meurtri* è un notevole luogo di diffrazione: «infrollito» in Caproni 1967, 51, «scontrato» in Bertolucci 1975, 37, diventa «ferito» per Frezza 1980, 101. In Raboni 1987, 35, leggiamo «[il seno] fu tortura», con rimodellamento della sintassi.

primo verso, ma poi ancora di più «ainsi que la matière» spostato dal v. 4 in inciso al v. 3, «come la materia»; «j'ai [...] de purs miroirs» (vv. 12-13) riunito in «puri specchi posseggo», e qui si noti l'anastrofe e l'assenza dell'articolo (lo stesso che al verso 6); e, ancora, nella seconda quartina, l'iperbato «nel trono siedo dell'azzurro» al v. 5, dove si vedrà che i ruoli sintattici sono stati rivisti, col verbo *trône* che diventa sostantivo e insieme la comparazione che è diventata un'apposizione anticipata in funzione predicativa: «Sfinge incompresa». Anastrofe e iperbato anche al v. 13 «più bella fanno ogni cosa».

L'intero sonetto è chiaramente ripensato per far risaltare in maniera più netta la prosopopea di questa Bellezza algida e minacciosa, e rinforzarne la capacità agente di fronte a un poeta ancora più passivizzato: è il *suo* seno che *sfinisce* (non gli amanti che *si sono sfiniti*); l'amore non è *ispirato*, ma *incusso*; ed è lei che *vuole* ispirarsi ai monumenti (non solo "ne ha l'aria", come vorrebbe una traduzione letterale, come quelle di Bertolucci e Frezza); parziale eccezione il v. 6, in cui l'inversione si accompagna al cambio di soggetto («candore di cigno a cuore di neve in me si unisce»), ma non scompare certo il riferimento della locutrice a se stessa (del resto va tenuto conto che si deve compensare la scomparsa dell'anafora di *je*, in italiano impraticabile). Allo stesso modo – ed è l'intervento più vistoso – sono distanziate le lacrime e il riso, come se non fossero segno di possibili reazioni emotive, ma agenti esterni cui il viso di lei, «sogno di pietra», è immune. Ortesta annota che il tema del testo è la bellezza «come tentazione infernale o ideale inaccessibile»,⁴⁶ e pare così riprendere da vicino la lettura proposta da Francesco Orlando («di fronte a una simile figura inaccessibile di dimensioni superumane il poeta non può che assumere le dimensioni e lo sguardo dal basso di un bambino»),⁴⁷ applicando tale filtro interpretativo alla sua riscrittura e potenziando la figura tramite una continua pressione che anche dove forza la lettera del testo, lo fa senza tradirlo. Certo, a conferire maggiore forza alla rappresentazione degli attributi sovrumani di questa figura femminile, un'immagine statuaria e allegorica, una "lei" inattingibile, il cui possesso è stato possibile ad altri, ma che resta per il poeta inarrivabile oggetto di cieca e sofferta devozione, interviene anche una compromissione con il proprio immaginario poetico e con le precedenti traduzioni. Sembra insomma intervenire un legame a distanza tra questa prosopopea della Bellezza ed Erodiade, che dice di sé «je ne veux rien d'humain» e si descrive come «sculptée», termine che Ortesta aveva tradotto «fissa come pietra».

2.3 Sintassi e retorica

Nelle traduzioni ortestiane – come del resto nel poeta in proprio – sono frequentissime le figure di alterazione dell'*ordo verborum* intenzionalmente in-

⁴⁶ Ortesta 1996a, 38n.

⁴⁷ Orlando 1996 [1966], XXXIX.

trodotte⁴⁸ e che pertanto mi paiono assumere nel complesso una funzione di compenso rispetto all'assenza di una struttura metrica regolare, agendo da contrappeso retorico alla polimetria e alla mancanza di rime strutturanti. Possiamo per prima cosa osservare i casi più ovvi di anastrofe, e in particolare l'inversione del complemento rispetto all'aggettivo o al nome che lo regge:

Baudelaire, *Benedizione* 21 «sous la tutelle invisible d'un Ange» > «da un Angelo invisibile custodito» (con "ipallage traduttiva" della qualità dalla «tutelle» all'«Angelo»);

Baudelaire, *La maschera* 11 «tout encadré de gaze» > «in veli incastonato»;

Baudelaire, *Il vino del solitario* 13 «ce trésor de toute gueuserie» > «del mendicante unico tesoro»;

Mallarmé, *Risveglio* 3 «dans mon être à qui le sang morne préside» > «nel mio essere dal sangue cupo dominato» (anche qui relativa volta in participio) e 9 «éterné de parfums d'arbres» > «di profumi d'alberi snervato»;

Rimbaud, *Morti del Novantadue* 13 «courbés sous les rois comme sous une trique» > «alla frusta di un sovrano assoggettati» (con anche paragone esplicito contratto in genitivo);

Rimbaud, *Le suore di carità* 30 «Délaissé des deux Sœurs implacables» > «Dalle due implacabili Sorelle abbandonato»;

Rimbaud, *Orazione della sera* 8 «Qu'ensanglante l'or jeune et sombre des coulures» > «dall'oro cupo e giovane dei succhi insanguinata» (da osservare il passaggio da relativa a participio più complemento d'agente);

Rimbaud, *Età dell'oro* 9 «Reconnais ce tour» > «Delle cose questo è l'aspetto» (con completa riscrittura).

Frequente è anche l'anticipo rispetto al verbo di un complemento, sia diretto, con particolare frequenza con i verbi al gerundio:

Baudelaire, *Il balcone* 18 «je buvais ton soufflé» > «il tuo alito bevendo»;

Baudelaire, *Donne dannate* 18 «recélant un fouet» > «la sferza celando»;

Mallarmé, *Il pagliaccio punito* 4 «J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre» > «Dentro il muro di tela una finestra ho sfondato»;

Mallarmé, *Le sue pure unghie* 1 «Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx» > «Le sue pure unghie l'onice altissime dedicando»;

⁴⁸ Non solo vengono introdotte nuove inversioni, ma possono essere anche riprodotte quelle già presenti negli originali, come accade più spesso in Rimbaud e in Mallarmé che in Baudelaire, ma vedi *infra*. Per ora, solo qualche esempio: Rimbaud, *I poeti di sette anni* 60 «De fleurs de chair aux bois sidéraux déployées» > «Fiori di carne ai boschi siderali dispiegati»; Mallarmé, *Il pagliaccio punito* 9 «à des poings irrité» > «da pugni eccitato»; *Tristezza d'estate* 5 «De ce blanc flamboiement l'immuable accalmie» > «Di questa fiamma bianca l'immobile calma».

Rimbaud, *Sole e carne* 42 «Montra son nombril rose» > «L'ombelico rosa offrendo»;

Rimbaud, *Le suore di carità* 36 «sans dégoût du cercueil» > «né la bara sprezzando»;

sia di un complemento indiretto:

Baudelaire, *Le vecchine* 2 «tourne aux enchantements» > «in incanto si trasforma»;

Baudelaire, *Danza macabra* 11 «Défend [...] des lazzi ridicules» > «da lazzi mordaci difende»;

Mallarmé, *Tutta l'anima raccolta* 7-8 «Que la cendre se sépare / De son clair baiser de feu» > «La cenere dal suo ardente / Bacio si separi»;

Mallarmé, *La chioma* 12 «par son chef fulgurante» > «Col capo sfolgorando»;

Rimbaud, *Sole e carne* 4 «déborde de sang» > «di sangue straripa»;

Rimbaud, *Il fabbro* 175 «Un frisson secoua l'immense populace» > «Da un brivido fu scossa l'immensa plebaglia» (qui con passaggio attivo > passivo).

Non rara anche l'anastrofe degli aggettivi, anticipati in posizione esornativa, come negli esempi seguenti:

Baudelaire, *I fari* 23 «Décors frais et légers» > «fresco e lieve scenario»;

Baudelaire, *La gigantessa* 2 «enfants monstrueux» > «mostruosi figli»;

Baudelaire, *Lo scheletro contadino* 2 «quais poudreux» > «polverosi lungosenna»;

Mallarmé, *Il campanaro* 9 «de la nuit désireuse» > «dell'ansiosa notte»;

Mallarmé, *Preludio antico di Erodiade* 4 «plumage héraldique» > «araldico piumaggio»;

Mallarmé, *Brindisi funebre* 2 «libation blême» > «sialba libagione»;

Rimbaud, *Parigi si ripopola* 60 «bleus degrés» > «celesti volte»;

Rimbaud, *Le suore di carità* 11 «de la blessure éternelle et profonde» > «dall'eterna profonda ferita»;

Rimbaud, *Le mani di Jeanne-Marie* 61 «un sobresaut étrange» > «un inquieto trasalire».

E nelle versioni da Mallarmé anche con l'aggettivo che scavalca il possessivo con conseguente innalzamento del registro (mentre in Rimbaud trovo solo un caso in *Ofelia*, 7): *Angoscia* 7 «le nere tue menzogne»; *Rondò II* 6 «Il lucente tuo sorriso»; *Scena* 113 «monotona mia patria».

Troviamo poi l'anticipazione del nome del predicato rispetto alla copula o del complemento predicativo dell'oggetto rispetto al verbo:

Baudelaire, *L'anima del vino* 11 «Et sa chaude poitrine est une douce tombe» > «e per me una dolce tomba è il suo caldo petto»;

Baudelaire, *Cattivo sangue* 11 «Le vin rend l'œil plus clair et l'oreille plus fin» > «ma più acuta lui rende la vista e l'udito più fino!» (con ulteriore complicazione chiastica);

Mallarmé, *Futile supplica*, 5, «Comme je ne suis pas ton bichon emparbé» > «Il tuo barboncino infatti non sono»;

Rimbaud, *Rabbia cesarea* 5 «Car l'Empereur est soûl de ses vingt ans d'orgie» > «Dei suoi vent'anni d'orgia ebbro è l'Imperatore!» (con contestuale completa inversione dei costituenti SVC > CVS);

Rimbaud, *Ofelia* 25 «C'est que la voix des mers folles, immense râle» > «Immenso rantolo impazzito era l'urlo dei mari» (qui l'anastrofe si accompagna all'esplicitazione verbale della metafora, mentre l'analogia era risolta in giustapposizione nell'originale).

Oltre alle anastrofi si registrano anche casi ben più accusati di iperbato. E, com'è ovvio, anastrofe e iperbato volentieri si associano:

Baudelaire, <i>Un fantasma</i> II 11	un aroma esalava aspro e forte
Baudelaire, <i>Paesaggio</i> 6	l'officina vedrò dove si chiacchiera [e si canta]
Baudelaire, <i>De profundis clamavi</i> 14	così lenta del tempo si dipana la [matassa!]
Baudelaire, <i>Canzone di pomeriggio</i> 16	con la malia seduci della sera
Baudelaire, <i>Il vino degli straccivendoli</i> 12	della propria virtù s'inebria agli [splendori]
Rimbaud, <i>Morti del Novantadue</i> 4	Che l'anima e la fronte opprime [dell'umanità]
Rimbaud, <i>Rabbia cesarea</i> 10	Qual rimpianto lo rimorde [implacabile?]
Rimbaud, <i>La maliziosa</i> 1-2	un profumo L'impregna di frutta e vernice
Rimbaud, <i>Le cercatrici di pidocchi</i> 2	Il bianco sciame implora dei [sogni indistinti]

Gli iperbati in cui due elementi dipendenti l'uno dall'altro sono separati dal verbo si fanno piuttosto frequenti nella traduzione di Mallarmé, la cui lingua risponde alle opposte spinte di una complessa articolazione e di un glaciale rigore, e si dimostra ben accogliente di fronte a una figura di tesa eleganza sintattica, non di rado distesa lungo l'intera lunghezza del verso:

<i>Futile supplica</i> 10-11	Che in gregge si congiungono di agnelli [ammaestrati di tutti brucando i desideri e ai deliri [belando
<i>Angoscia</i> 2	i peccati s'accolgono di un popolo
<i>Il campanato</i> 11	In piumaggio si levano fedele
<i>Tristezza d'estate</i> 2	Nell'oro languido si bagna delle chiome
<i>Ivi</i> , 12	Il bistro gusterò pianto dai tuoi occhi
<i>La tomba di Charles Baudelaire</i> 3	L'abominio diffonde di un idolo Anubi
<i>Brindisi funebre</i> 33	Dell'eden ha calmato l'inquieta meraviglia

Come abbiamo appena notato, pur utilizzandole nell'intero arco della sua produzione di traduttore, Ortesta pare specializzare alcune figure, che trovano in una singola opera una più larga ospitalità. È il caso dell'epifrasi, occasionale in Rimbaud e Mallarmé,⁴⁹ mentre è invece ben più frequente nella traduzione di Baudelaire:

<i>Benedizione</i> 46	delicata poserà e forte questa mano su di lui
<i>La musa malata</i> 3	di visioni, e orrore sul tuo viso e follia
<i>Profumo esotico</i> 5-6	Un'isola indolente dove alberi strani offre la natura e frutti saporiti
<i>De profundis clamavi</i> 4	di notte l'orrore vi spira e la bestemmia
<i>A una madonna</i> 5	una nicchia d'azzurro smaltata e d'oro
<i>Sisina</i> 10	feroce ha l'animo e pietoso
<i>A una mendicante russa</i> 3-4	la povertà si mostra e la bellezza
<i>Un viaggio a Citera</i> 50	tutte le mascelle ho provato e tutti i becchi
<i>Ivi</i> , 54	tutto per me era nerezza ormai e sangue

L'indubbio innalzamento del tasso di letterarietà che la figura comporta, il suo profilo in senso lato "neoclassico", mi pare da ricollegare alla possibilità di leggere sotto alcuni sintagmi il fantasma di lacerti foscoliani (p. es. *Il crepuscolo della sera* 5 «O sera, sera gentile, invocata»; *Raccoglimento* 2 «Invocavi la sera»; *La chioma* 26 «tenebre lunghe»⁵⁰). Nel commentare la propria traduzione

⁴⁹ Cfr. Rimbaud, *Il fabbro* 174 «Dove urlava Parigi e ansimava»; *Sognato per l'inverno* 7-8 «Mostruosità astiose, di demòni neri /Accozzaglia e di lupi neri», ma Ortesta elimina un'epifrasi originale da *I poeti di sette anni* 35 «Des Espagnoles rire et des Italiennes» > «Ridere Spagnole e Italiane». In Mallarmé vedi *Brindisi funebre* 49 «Dove al poeta puro è dato come umile gesto e largo».

⁵⁰ Parlare dell'intertestualità, dell'allusività propria della lingua traduttiva di Ortesta richiederebbe un altro studio e migliori competenze delle mie, ma indicare qualche tessera può comunque

Ortesta non a caso riporta un famoso passaggio di Proust, che individuava lucidamente in Baudelaire la coesistenza e la contrapposizione tra due anime, corrispondenti alla dissonanza e alla perfezione classica: da una parte «“cordialità umana” e “vena popolaresca”, una musica dissonante, un ritmo strozzato “come un venir meno del respiro”», e dall'altra «la lezione di Racine: la luce e la musica perfetta che solo la lingua dei classici sa parlare».⁵¹ Nel portare Baudelaire entro una forma «assolutamente moderna», di cui abbiamo sottolineato soprattutto le implicazioni metriche, Ortesta cerca di lasciare, ben in vista, le tracce di una lingua classicamente impostata, non si vuol dire un corrispettivo di Racine, ma diciamo ben orientata sul primo polo di un asse classico-moderno.

Guardando alle traduzioni nel loro complesso è evidente che la zona d'intervento principale di Ortesta è quella sintattica. Prima di tutto, ma questo è fisiologico, è frequente l'adattamento di alcune caratteristiche proprie del francese, come per esempio la semplificazione delle frasi scisse (solo un paio di esempi, la prima quartina di Baudelaire, *L'ideale* «*Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes, / Produits avariés, nés d'un siècle vaurien, / Ces pieds à brodequins, ces doigts à castagnettes, / Qui sauront satisfaire un cœur comme le mien*» > «*Mai queste bellezze degne di un foglio illustrato, / prodotti avariati, figli di*

offrire dei punti di partenza. Sono danteschi *borro* e *lonze* che soccorrono il traduttore di *ravin* e *onces* (letteralmente 'leopardo delle nevi') di Baudelaire, *Duellum* 9 (*ravins* > *borri*, anche in Rimbaud, *Illuminazioni, Città* [Villes]), e si vedano anche gli *occhi di brace* di Rimbaud, *Ciò che si dice al poeta* 122. C'è Saba alle spalle di «infanzia a maturità *si sposa*», da Baudelaire, *La bella nave* 4 «l'enfance s'allie à la maturité» (cfr. almeno *Il giovanetto* 18 «La sua bellezza con la tua si sposa»; *La malinconia amorosa* 5-6 «un dolce pensiero ad un'amara / rimembranza si sposa» e *Campionessa di nuoto* 15 «che sposò la tua aurora alla mia sera»), e mi pare anche di «Nuda, in piedi, in un pallore dorato», Rimbaud, *Sole e carne* 150 (cfr. *Fanciulle I* 1 «Nuda in piedi, le mani dietro il dorso»). Un'eco di Penna è in «la mer était unie» > «il mare liscio e calmo» da Baudelaire, *Un viaggio a Citera* 53, e certo sereniano è «Lo sguardo, di rimando» di Rimbaud, *I seduti* 30. Altri richiami sono meno probabili, come Montale, *Casa sul mare* 20-21 «Vorrei dirti che no, che ti s'appressa / l'ora che passerai di là dal tempo» per Baudelaire *Armonia della sera* 1 «Ecco s'appressa l'ora che tremante sul suo stelo»; altri ancora sono forse solo impressioni di tono o di ritmo, come l'ungarettismo di Baudelaire, *Il serpente che danza* 36 «mi semina di stelle» (del resto vicinissimo all'originale «qui parsème / D'étoiles mon cœur») o il calco fonico e ritmico, nonostante l'obliterazione delle sdruciole, del montaliano «cigoLA la cARRUcola del Pozzo», nella parte finale del verso 4 di Baudelaire, *La boccetta* «e intanto stride LA seRRAtUra che s'incepPa» (< «dont la serrure grince et rechigne en criant»), dove è impossibile stabilire l'intenzionalità di una traccia forse attivata dal fatto che sono entrambi testi in cui un recupero memoriale avviene attraverso la mediazione di un oggetto dal suono stridente.

⁵¹ Ortesta 1996a, 360. Le citazioni nella citazione sono tratte da Marcel Proust, *À propos de Baudelaire* (1921) nella traduzione Proust 1984, 571-92. Vale la pena di citare qui anche le parole di Bertolucci 1996, XI, proprio sulla compresenza in Baudelaire di modernità e classicità: «se Baudelaire è il primo dei moderni è anche l'ultimo degli antichi, vedi la sua fedeltà alla prosodia tradizionale. E qui vorrei (è soltanto un'approssimazione) considerarlo come un Manet rispetto a un Monet».

un tristo secolo, / questi piedi per stivaletti, queste dita da nacchere, / *potranno accontentare* un cuore come il mio»; e il v. 48 di *Sole e carne* di Rimbaud «Chair, Marbre, Fleur, Vénus, c'est en toi que je crois!» > «Carne, Marmo, Fiore, in te, Venere, io credo»)⁵² o la resa affermativa delle negazioni esclusivo-restrittive (Baudelaire, *A una passante* 11 «Ne te verrai-je *plus que* dan l'éternité?» > «ti rivedrò *soltanto* nell'eternità?»; Mallarmé, *Brindisi* 2 «A ne désigner *que* la coupe» > «Per designare la coppa *soltanto*»). Oltre a questo, il traduttore si appropria del testo di partenza attraverso una calibrata dislocazione degli elementi che lo compongono, invertendo le dittologie e redistribuendo le enumerazioni, come accade nei passi seguenti:

Baudelaire, *Reversibilità* 2 «La honte, les remords, les sanglots, LES ENNUIS» > «i TORMENTI, i rimorsi, il pianto, *la vergogna*»;

Baudelaire, *XXVII* 12 «Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants» > «dove tutto è solo luce e diamanti, oro e acciaio»;

Mallarmé, [*Alla nube opprimente taciuto*] 2 «Basse de basalte et de laves» > «Scoglio di lave e di basalto»;

Rimbaud, *Il fabbro* 12 «de vieux mots et des choses si drôles» > «cose strane e antiche verità»;

Rimbaud, *I doganieri* 2 «Soldats, marins, débris d'Empire, retraités» > «Marinai, soldati, rottami d'Impero, pensionati»;

cambiando di posto a sintagmi ed emistichi, senza necessariamente implicare ordini marcati di natura retorica, come avviene ad esempio in questi versi:

Baudelaire, *Mæsta et errabunda* 28 «Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs» > «Con grida e pianti possiamo rievocarlo»;

Baudelaire, *Il viaggio* 40 «Ne trouve qu'un récif aux clartés du matin» > «alla luce del mattino trova solo uno scoglio»;

Mallarmé, *Risveglio* 4 «L'impuissance s'étire en un long bâillement» > «In un lungo sbadiglio si stira l'impotenza»;

Mallarmé, *Il campanaro* 4 «Un angélus parmi la lavande et le thym» > «tra la lavanda e il timo la preghiera di Maria»;

Rimbaud, *Le cercatrici di pidocchi* 15-16 «Font crépiter parmi ses grises indolences / Sous leurs ongles royaux la mort des petits poux» > «Fanno crepitare sotto unghie di regina / La morte dei pidocchi fra le grigie indolenze»;

Rimbaud, *Sole e carne* 74 «Tu viendras lui donner la Rédemption sainte!» > «A donargli la santa Redenzione tu verrai!»;

o infine anche invertendo tra loro, ma questo più raramente, interi versi:

⁵² Ma in Rimbaud capita spesso che queste forme siano conservate, e ci torneremo in particolare a proposito delle prose, nel prossimo capitolo. Cfr. intanto *Le suore di carità* 19 e *Bruxelles* 3-4.

Baudelaire, *Rimorso postumo* 3-4 «Et lorsque TU N'AURAS POUR ALCÔVE ET MANOIR / Qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse **creuse**» > «e dentro una cripta piovosa solo una fossa / **scavata** PER TUO MANIERO AVRAI E PER ALCOVA» (dove si noti la negazione volta in affermazione e l'epifrasi);

Rimbaud, *Ciò che si dice al poeta* 3-4 «Fonctionneront dans ton soir / Les Lys, ces clystères d'extases» > «Clisteri d'estasi, i gigli / Funzioneranno nella tua sera!».

Nel caso di Baudelaire – mentre traducendo Mallarmé e Rimbaud le *figurae per ordinem* sono più spesso conservate – l'opera di riorganizzazione del materiale verbale agisce, e con una specularità di precisione quasi capillare, anche con contro-spinte che puntano in direzione opposta, semplificando gli ordini marcati dei testi di partenza e spianando quasi del tutto le relativamente poche irregolarità dell'*ordo verborum* dell'originale, a contrappeso della numerosissime che invece vengono introdotte. Si vedano ad esempio *Cielo turbato* 13 «Ô femme dangereuse, ô séduisants climats» > «Donna pericolosa, o climi seducenti!», in cui la traduzione in un perfetto alessandrino elimina il chiasmo tra aggettivi e nomi; *Danza macabra* 30 «De l'antique douleur éternel alambic!» > «Eterno alambicco dell'antico dolore!», in cui si elimina l'anastrofe; *La Beatrice* 3-4 «Et que de ma pensée, en vaguant au hasard, / J'aguais lentement sur mon cœur le poignard» > «e, vagando a caso, lentamente sul cuore aguzzavo il *pugnale del mio pensiero*», dove vengono riavvicinati il nome e il complemento di specificazione che l'originale invertiva e separava con largo iperbato.

Un'ulteriore costante di Ortesta è ravvisabile nel trattamento mai inerte delle dittologie. Ad esempio gli aggettivi associati in una dittologia sono spesso separati per disporsi “a occhiale” attorno al nome, ma in questo caso la loro distribuzione tende ad assecondare l'andamento naturale della lingua:

Baudelaire, *Lo scheletro contadino* 14 «Manants résignés et funèbres» > «funebri braccianti rassegnati»;

Baudelaire, *Canto d'autunno* 12 «bélier infatigable et lourd» > «pesante ariete infaticabile»;

Baudelaire, *A una Madonna* 35 «sommet blanc et neigeux» > «bianca cima innevata»;

Baudelaire, *Il vino degli straccivendoli* 22 «étourdissante et lumineuse orgie» > «assordante orgia luminosa»,

Mallarmé, *Risveglio* 7 «un rêve vague et beau» > «un bel sogno vago».

Ma accade anche l'inverso, specie in Rimbaud: *Sbigottiti* 7 «fort bras blanc» > «braccio bianco e forte»; *Prima serata* 14 «un doux rire brutal» > «lei rise dolce e brutale». Più significative però sono le riduzioni a dittologia, o a vera e propria endiadi, di elementi che nell'originale sono in dipendenza l'uno dall'al-

tro, come avviene in

Baudelaire, *Benedizione* 14 «Sur l'instrument *maudit de tes méchancetés*» > «su di lui tuo strumento *crudele e maledetto*»;

Baudelaire, *Il nemico* 1 «ténébreux orage» > «tenebra e tempesta»;

Baudelaire, *Il gioco* 12 «sanglantes sueurs» > «sudore e sangue»;

Mallarmé, [*Richiusi i vecchi libri*] 5 «Coure le froid avec ses silences de faux» > «Scorra il freddo e i suoi silenzi di falce»;

Rimbaud, *Le strenne degli orfani* 9 «Sourit avec des pleurs» > «Sorridente e piange»;

Rimbaud, *Le battute di Nina* 52-53 «blanche / Aux tons rosés» > «Bianca e rosata»;

e viceversa i passaggi da una dittologia originale a una nuova struttura in cui un elemento dipende sintatticamente dall'altro:

Baudelaire, *La campana incrinata* 2 «qui palpite et qui fume» > «che palpitando esala»;

Baudelaire, *L'irrimediabile* 3 «Dans un Styx bourbeux et plombé» > «nel plumbeo fango di uno Stige»;

Baudelaire, *Un viaggio a Citera* 38 «tournoyait et rôdait» > «insisteva aggirandosi intorno»;

Mallarmé, *Il campanaro* 14 «O Satan, j'ôterai la pierre et me pendrai» > «Slegata la pietra, Satana!, io m'impiccherò»;

Mallarmé, [*All'unico pensiero*] 2 «splendide et trouble» > «splendidamente torbida»;

Rimbaud, *Le strenne degli orfani* 4 «Sous le long rideau blanc qui tremble et se soulève» > «Sotto il bianco tremare della tenda che si gonfia» e 94 «tout est tiède et vermeil» > «è tutto un vermiglio tepore»;

Rimbaud, *I poveri in chiesa* 19 «geint, nasille, chuchote» > «bisbiglia e geme naseggiando».

In questa direzione di generale sommovimento vanno anche altri fenomeni rilevanti di spiccata modernità lirica, come la movimentazione degli aggettivi con valore avverbiale o predicativo. Vediamo ad esempio l'anticipo di un aggettivo in funzione di predicativo del soggetto rispetto al verbo:

Baudelaire, *Spleen* LXXVI 23-24 «*dont l'humeur farouche* / Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche» > «che ai raggi del sole calante / *selvaggia* si mette a cantare»;

Baudelaire, *Un viaggio a Citera* 27-28 «Nous vîmes que c'était un gibet à trois branches, / Du ciel se détachant en noir» > «vedemmo una forca a tre braccia contro il cielo / *nera* stagliarsi»;

Mallarmé, *Risveglio* 8 «la sève immense se pavane» > «*immenso* trionfa il germoglio», e cfr. anche *Le pitre chatié*, 11, dove la figura era già dell'originale: «la nudité / Qui *pure* s'exhala de ma fraîcheur» > «la nudità [...] / che *pura* s'esalò dalla mia freschezza»;

Rimbaud, *Il battello ebbro* 24 «un noyé pensif par fois descend» > «*pensoso* talvolta discende un annegato»;

Rimbaud, *Le prime comunioni* 11 «bleuit la prunelle» > «*azzurra* sboccia la prugnòla»;

Rimbaud, *Le battute di Nina* 62-63 «qui court / Flânant» > «*Che quieto* si snoda»;

e ancora l'anticipo del predicativo rispetto al sostantivo:

Baudelaire, *Inno alla bellezza* 19 «L'amoureux pantelant incliné sur sa belle» > «*Ansante* l'innamorato sta chino sulla sua bella»;

Baudelaire, *La distruzione* 1 «Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon» > «*Incessante* il Demonio mi si agita accanto»;

Rimbaud, *Accovacciati* 3-4 «le soleil, clair comme un chaudron récuré, / Lui darde une migraine» > «*chiaro* il sole, come un lustro paiolo, / Gli scocca l'emicrania».

Tali fenomeni possono generare potenti effetti di sottolineatura e maggiore individuazione dell'immagine lirica, come accade ad esempio ai vv. 9-10 di *Tristezza d'estate* di Mallarmé: «Mais ta chevelure *est* une rivière *tiède*, / Où noyer sans frissons l'âme qui nous obsède» > «Ma *s'apre tiepido* il fiume dei tuoi capelli, / Perché *quieta s'anneghi* l'anima che ci assedia». Qui l'introduzione di «quieta» – dal portato anche ossimorico, «quieta s'anneghi» – in luogo del complemento «sans frissons», al v. 10, si accompagna nel v. 9 allo spostamento di *tiepido* da attributivo a predicativo, con rimodellamento del tipo di metafora (da 'x è y' a 'y di x') e contestuale intensificazione delle sue connotazioni spaziali e immersive, attraverso la conversione del pronome relativo *où* nel verbo *s'apre*, che rende visibile e sensibile il tepore e l'ampiezza della chioma fluente.

Questi movimenti si possono affiancare ai notevoli effetti di sintesi ottenuti con la soppressione di alcuni *comme* e *ainsi que*, che trasforma la comparazione esplicita, con «effetti di condensazione lirica tutta novecentesca»,⁵³ in apposizione analogica, con il risultato di contrarre, e nel caso di Baudelaire direi anche di modernizzare, una sintassi più analitica, p. es., Baudelaire, XXXIX 6 «Fatigue le lecteur *ainsi qu'un* tympanon» > «affatichi, plettro incalzante, il lettore»; *Una martire* 27 «La jarretièrre, *ainsi qu'un* œil secret qui flambe» > «la giarrettiera, occhio di segreta fiamma»; Rimbaud, *Le battute di Nina* 50-51 «J'irais, pressant / Ton corps, *comme* une enfant qu'on couche» > «Me ne andrò stringendo / Il tuo corpo, bambino addormentato»). Ma la soppressione dei nessi agisce an-

⁵³ Benzoni 2018, 187-88, che rileva lo stesso fenomeno nella traduzione dei *Fiori del male* di Raboni.

che dove le reti metaforiche sono già densissime, come in Mallarmé, *La chioma* 13-14 «De semer de rubis le doute qu'elle écorche / Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche» > «Di disseminare di rubini il dubbio che scalfisce / Lei gioiosa e tutelare torcia». La scomparsa di nessi preposizionali può poi anche raggiungere, attraverso la semplice giustapposizione, lo scopo di velocizzare l'apparizione delle qualità della figura oggetto di un rapido ritratto, come in Baudelaire, *La Beatrice* 28 «La reine de mon cœur au regard nonpareil» > «la regina del mio cuore, sguardo impareggiabile» e Rimbaud, *Al Cabaret-vert* 8 «Quand la fille aux tétons énormes, aux yeux vifs» > «Occhio vivo, enormi tette, la ragazza».

Penetrando a fondo nei testi e ricostituendoli nelle strutture più minute, Ortesta sembra insomma volersi impossessare dell'originale come ridettandolo parola per parola, rifacendone ordini e gerarchie stilistiche con caparbia sistematicità. E il risultato delle sue redistribuzioni è assolutamente evidente nei testi formati di versi brevi, in cui gli a-capo sembrano rispondere all'unica esigenza di rendere visibile la sola silhouette strofica dell'originale, mentre all'interno dei singoli versi la materia verbale si organizza in modo del tutto nuovo. Basti riportare i primi cinque versi di *L'amour et le crâne*:

L'Amour est assis sur le crâne
De l'Humanité,
Et sur ce trône le profane,
Au rire effronté

Souffle gaiement des bulles rondes
(Baudelaire, *L'amour et le crane* 1-5)

L'Amore sta seduto
sul cranio dell'Umanità,
e, profano ridendo sfrontato,
da quel trono

soffia allegramente bolle tonde
(Baudelaire, *L'amore e il cranio* 1-5)

2.4 Seconda lettura: Rimbaud

Interrompiamo ancora una volta l'analisi dei singoli fenomeni per osservare al microscopio la traduzione di una seconda poesia, questa volta da Rimbaud. *Larme* è una poesia datata al maggio 1872⁵⁴ che rievoca probabilmente la campagna delle Ardenne, in un registro insieme malinconico e onirico. Il testo, in una versione più breve e con molte varianti, si trova poi incluso anche nella *Saison en enfer*. Si tratta di uno dei più notevoli testi del Rimbaud "veggente" dei cosiddetti *Derniers vers*, dove, sotto l'imperio del registro associativo e *dérégulé*, l'intera realtà è in balia della mente poetica, capace di rovesciare spazio e tempo, e realizzare una «sottomissione [...] completa e plausibile delle forme del mondo allo stato d'animo, al punto di vista solitario e attonito».⁵⁵ Sarà utile ora accom-

⁵⁴ Ruff 1986 [1978], 245.

⁵⁵ Margoni 1964, 406. La presenza di Margoni in Ortesta è provata dal fatto che i vv. 3, 5, 6 e 9 sono sostanzialmente identici alla sua traduzione, mentre il v. 14 sembra venire dalla traduzione

pagnare all'analisi della traduzione quella che sarebbe a dir poco ambizioso definire una lettura del testo, essendo poco più di una plausibile parafrasi, che non intende certo portare nulla di nuovo all'interpretazione di un grande classico, ma, rifacendosi ai commenti di Margoni, Grange Fiori, Ruff, Richter e Larocchi, aiutare a comprendere meglio alcuni efficaci interventi traduttivi. Vediamo per prima cosa i due testi.

- Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises,
Je buvais, accroupi dans quelque bruyère
Entourée de tendres bois de noisetiers,
Par un brouillard d'après-midi tiède et vert.
- 5 Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,
Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert.
Que tirais-je à la gourde de colocase?
Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer.
Tel, j'eusse été mauvaise enseigna d'auberge.
- 10 Puis l'orage changea le ciel, jusqu'au soir.
Ce furent des pays noirs, des lacs, des perches,
Des colonnades sous la nuit bleue, des gares.
- L'eau des bois se perdait sur des sables vierges,
Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares...
- 15 Or! tel qu'un pêcheur d'or ou de coquillages,
Dire que je n'ai pas eu souci de boire.
- Lontano dai greggi e dagli uccelli, lontane le ragazze
Del paese, bevevo, accovacciato in una brughiera
Cinta da teneri boschi di nocciuoli,
Nel pomeriggio tiepido di bruma e verde.
- 5 Che potevo mai bere in quella giovane Oise,
Olmi senza voce, erba senza fiori, cielo coperto.
Spillarne che cosa da una fiasca di colocasia?
Un liquore d'oro, insipido che fa sudare.
- Sarei stato, così, cattiva insegna di locanda.
- 10 Poi il cielo si mutò col temporale, fino a sera.
Arrivarono paesi neri, pertiche, laghi,
Sotto la notte azzurra colonnati, stazioni.
- L'acqua dei boschi sulle sabbie vergini si perdeva,
Il vento, dal cielo, scagliava ghiaccioli negli stagni...
- 15 Vedi, ero un pescatore d'oro o di conchiglie
E dire che in mente non mi venne di bere!
- 2^a 5^a 9^a 12^a 16^a
3^a 6^a 10^a 15^a
1^a 4^a 7^a 11^a
4^a 6^a 10^a 12^a
3^a 5^a 6^a + 2^a 4^a 6^a
1^a 5^a 6^a 10^a 12^a 15^a
2^a 5^a 9^a 14^a
3^a 5^a 7^a 11^a 13^a
3^a 6^a 8^a 10^a 14^a
2^a 6^a 10^a 14^a
3^a 7^a 9^a 11^a 14^a
1^a 4^a 6^a + 3^a 6^a
1^a 4^a 8^a 10^a 15^a
2^a 5^a 8^a 11^a 15^a
1^a 2^a 6^a 8^a 12^a
2^a 5^a 9^a 12^a

Il testo originale si situa in una posizione di notevole liberazione metrica, con alterazioni della prosodia ed elusioni programmatiche del sistema ri-
di Grange Fiori 1975.

mico.⁵⁶ Ortesta conserva però anche in quest caso il proprio sistema di metrica traduttiva. Per rendere gli *hendécasyllabe* dell'originale usa, al solito, un verso libero composto, in cui compaiono due alessandrini (5 e 12), entrambi con un riconoscibile attacco endecasillabico che riscontriamo anche in altri sei versi lunghi (2, 4, 6, 9, 10, 13). Due versi consecutivi presentano una configurazione identica che si può interpretare come 6+9 (vv. 7-8), e lo stesso accade anche con i vv. successivi 9-10, interpretabili anche come 7'+9, oltre che come 11+4. Nella traduzione scompaiono le rime, tranne la distante 2 «brughiera» : 10 «sera», le distanti e interne 3 «nocciuoli» : 14 «ghiaccioli» (notevole la forma dittongata) e 8 «liquore [d'oro]» : 15 «pescatore [d'oro]» (ma qui agisce la lingua originale), e alcune riprese foniche parziali («brughiERA» : «vERde» : «copERto», «OISe» : «colocASia», «sERA» : «pERdEvA»), e richiami interni («tiÈPIDO» : «insÌPIDO»), senza contare le ripetizioni identiche dell'originale, che, dato il loro valore strutturale, il traduttore giustamente asseconda: *cielo* (6, 10, 14), *bere* (2, 5, 16), *boschi* (3, 13). Rileviamo qualche notevole addensamento della trama fonica, p. es. il v. 7 con sibilante e velare, il v. 16 armonizzato su *e* e consonanti nasali, e le palatali intense nei primi versi («greGGi», «uCCelli», «accovaCCia-to», «noCCiuoli», «pomeriGGio»).

La poesia rievoca un evento passato. L'io si trovava in un paesaggio solitario, senza animali, né persone e al v. 1 Ortesta amplifica la sensazione di isolamento con la ripetizione di «lontano» e «lontane», mentre la perifrasi *villageoises* > *ragazze del paese* comporta un forte *enjambement*. L'io beveva, mentre si trovava accovacciato in una brughiera con intorno boschi di nocciuoli, in un pomeriggio tiepido e nebbioso: tutte sensazioni (bruma – resa anche fonica di *brouillard* –, tepore, verde) che Ortesta rimescola attribuendole all'ora pomeridiana accennandone la portata sinestetica: «Par un brouillard d'après-midi tiède et vert» > «Nel pomeriggio tiepido di bruma e verde».⁵⁷ Scorre un fiume, gli olmi sono silenziosi, non ci sono fiori, il cielo è nuvoloso: la collocazione temporale sembra qui essere autunnale. L'io si chiede che cosa avesse potuto bere (non lo sa perché cerca forse di ricordare un sogno?), «Que tirais-je» > «Spillarne che cosa» (da notare l'anastrofe) da una fiasca di colocasia?⁵⁸ La risposta è un liquore d'o-

⁵⁶ Cfr. Ruff 1986 [1978], 245. Per un'attenta analisi della struttura fonica delle rime, cfr. Agosti 1972, 33-35, ma anche Butor 1996 [1989], 101-102.

⁵⁷ Lo stesso principio di fondo nella traduzione del verso quasi identico nella *Saison*: «Dans un brouillard d'après-midi tiède et vert» > «nel verde pomeriggio tiepido e brumoso». Cfr. «silenzio / tiepido di un autunno ancora così verde» (Ortesta 1994d), prima versione di *Giornata di fine ottobre*, dedicata a Ludovica Koch, poi raccolta in Ortesta 1999a, 75, e ripubblicata in Ortesta 2003. La versione definitiva è «silenzio di un autunno / ancora così verde».

⁵⁸ L'immagine è ardita e divide gli interpreti, ma forse più che indicare il materiale, Rimbaud pensa alla parte rigonfia alla base del fiore oppure alla linea bombata della radice della pianta, che richiamano per analogia la forma di un contenitore adatto a contenere del liquido. Potrebbe anche riferirsi alla «forma d'imbuto» (Larocchi 2004, 64) dei fiori, o più semplicemente «a un rapporto

ro, *fade* > *insipido*, che fa sudare, «birra, con tutta probabilità»,⁵⁹ comunque un liquido che altera la condizione fisica, rendendo così il poeta una figura poco attranente per figurare su un'«insegna di locanda».

La natura viene poi sconvolta dall'arrivo di un temporale, e qui Ortesta traduce «Puis l'orage changea le ciel, jusqu'au soir» con «Poi il cielo si mutò col temporale, fino a sera», facendo del cielo il soggetto e non l'oggetto del cambiamento e attribuendo in questo modo all'elemento naturale una sorta di vitale animazione. A questo punto l'ambiente circostante è violentemente modificato da una visione, nelle cui immagini dapprima sembra di poter riconoscere gli elementi del paesaggio originale: paesi neri (che possiamo ricollegare al buio e all'oscuramento), laghi (forse pozzanghere o straripamenti), pertiche (sono forse rami spezzati?). Ciò che si incontra in seguito sono invece ampie architetture urbane, come colonne e stazioni ferroviarie: il reale è sottoposto insomma a spericolate associazioni allucinatorie, nell'orizzonte dell'*Alchimie du verbe*.⁶⁰ Per rendere il succedersi repentino delle cose viste, Ortesta sostituisce la semplice attestazione, «ce furent», con un verbo di movimento, «arrivarono», riprende il tricolon del v. 11, rivedendone l'ordine e eliminando gli articoli, «des pays noirs, des lacs, des perches» > «paesi neri, pertiche, laghi» e riduce a dittologia sempre senza articolo, «sotto la notte azzurra colonnati, stazioni», i due elementi agli estremi del v. 12, «Des colonnades sous la nuit bleue, des gares». Siamo all'ultima strofa, nel cui attacco la pioggia che sembra perdersi sui deserti è resa introducendo un iperbato tra soggetto e verbo: «L'eau des bois se perdait sur des sables vierges» > «L'acqua dei boschi sulle sabbie vergini si perdeva» (v. 13). Il vento getta dal cielo ghiaccioli negli stagni: se si trattasse di grandine, dovremmo pensare a un temporale estivo, mentre il maltempo e il vento che stacca ghiaccioli che già pendono dalle piante, come nella testimonianza di Delahaye citata da Margoni,⁶¹ sarebbero invece elementi invernali. Sarà opportuno dire che è impossibile situare esattamente l'evento, che si ammantava di un'aura di inquietudine e confusione onirica. L'io si presenta infine come «un pescatore d'oro o di conchiglie», dunque di perle (oggetti preziosi e inanimati, forse forme intraviste o immaginate nel ghiaccio?), ma sembra stupito e rammaricato che non gli sia venuto in mente di bere. Il primo «Or!» di v. 15 ha valore «soprattutto esclamativo»,⁶² fatico, e Ortesta lo rende con «Vedi», evitando così il possibile

di colori» (Adam-Richter 1992, 1110).

⁵⁹ Ruff 1986 [1978], 245.

⁶⁰ Cfr. la trad. di Ortesta 1996b, 57: «Mi abituai all'allucinazione semplice: al posto di un'officina, vedevo decisamente una moschea, una scuola di tamburini fatta di angeli, calessi per le vie del cielo, un salotto in fondo a un lago; i mostri, i misteri; al titolo di un vaudeville, davanti mi si levavano terrori».

⁶¹ Margoni 1964, 406.

⁶² Grange Fiori 1975, 771, che a p. 150 traduce infatti «Ora».

bisticcio *ora-ero-oro*, dato che il paragone tra poeta e pescatore è introdotto all'imperfetto come completa identificazione metaforica: «tel qu'un pêcheur» > «ero un pescatore». Infine nell'ultimo verso troviamo un'inversione che vuol forse riscattare l'espressione un po' colloquiale: «Je n'ai pas eu souci» > «in mente non mi venne».⁶³

Secondo Margoni, la parte finale del testo esprime «non so quale rimpianto per un Eden definitivamente perduto»,⁶⁴ mentre per Richter Rimbaud si confessa infine «sognatore impotente».⁶⁵ In effetti già attraverso il titolo l'autore sembra insinuare che la deliberata alterazione della percezione conduce a visioni che non si possono controllare del tutto e che il tentativo di trattenerle rende spossati e frustrati, lasciando una *lacrima* di rimpianto. La poesia è inoltre attraversata da forti opposizioni strutturali, come il contrasto tra l'acqua del temporale e il liquore tenuto nella fiasca, sottolineato dalla ripetizione del verbo *bere* («bevevo», «in mente non mi venne di bere»), ma soprattutto quello che contrappone il paesaggio accogliente della prima parte – cui si associa la posizione accovacciata, fusionale, del poeta, la sua immersione in un verde silenzioso e protettivo – all'ambiente tempestoso e ostile della seconda parte. Riassumendo quanto già indicato, oltre agli interventi di carattere fonico, metrico, e a quelli sull'*ordo verborum*, la traduzione di Ortesta risulta indirizzata in particolare proprio ad evidenziare questi due momenti opposti, il verde tepore dei versi d'apertura e la vertigine allucinatoria che si trova nella zona centrale del testo. Ciò risulta chiaro da tutti quegli aggiustamenti che tendono a valorizzare la compenetrazione sinestetica delle sensazioni, a sottolineare le associazioni metaforiche, a rendere più rapido il violento e vorticoso accamparsi degli oggetti messi in evidenza dalla forza incontrollata della visione.

2.5 Lessico

Proprio in virtù della decisa forza con cui metrica e sintassi incidono sulla costruzione complessiva del testo tradotto è più difficile isolarne l'aspetto strettamente lessicale. Pure, mi pare di poter dire che anche a questo livello Ortesta si dimostra attento alle peculiarità delle opere originali: l'equilibrio tra lessico astratto-mentale e prezioso dettaglio decorativo di Mallarmé; il crudo realismo, ora polemico, ora sarcastico, ora dovuto all'inseguimento del caleidoscopio delle visioni di Rimbaud; infine, la vasta escursione dall'aulico all'abietto di Baudelaire. Proprio nella breve nota dedicata al lavoro sui *Fiori del male*, Ortesta scrive che «non si traduce mai la singola parola ma il tutto (che consiste nel

⁶³ Margoni 1964, 153 traduce «non ho pensato», Grange Fiori 1975, 150, «non mi curai».

⁶⁴ Margoni 1964, 406.

⁶⁵ Adam-Richter 1992, 1111.

singolo componimento e al tempo stesso nell'interesse del libro come canzoniere)». ⁶⁶ Affermazione tanto generica quanto preziosa, se con essa intendiamo che occorre cogliere la lingua dell'opera come sistema, e reagire di conseguenza, individuare le linee portanti (e dunque anche che cosa può essere sacrificato o al contrario intensificato), cercando di salvaguardare per quanto possibile la congruenza complessiva del macrotesto, che è fatto anche di richiami interni, serializzazioni, riprese a distanza. Vale la pena di citare ancora una volta Ricœur secondo cui (l'immagine va assunta con la dovuta cautela, poiché tratta della traduzione da una cultura distante come quella cinese) è solo a partire dalla comprensione profonda del testo che si può ridiscendere dalle strutture più ampie a quelle più minute: «La costruzione del comparabile s'esprime alla fine nella costruzione di un glossario». ⁶⁷

Partiamo proprio dal caso della tensione interna tra classico e moderno, tra struttura metrica classica e lessico dei bassifondi dell'opera baudelairiana. Qui si osserverà che sul piano "basso" Ortesta evita l'attenuazione dei termini più marcati in senso espressionistico e disfemico (troviamo p. es. *puttana*, *carogna*, *culo*, *melma*, *mignatta*), ma indulge raramente in intensificazioni espressive (tipiche invece ad esempio della traduzione caproniana), ⁶⁸ come nei casi di *voulons* > *arraffiamo*, *vieille* > *rinsecchita*, *fatigués* > *sconvolti*, *mettrais* > *ficcheresti*, *sans souliers* > *scalagnata*. Sul piano "alto" va notato che Ortesta stende una leggera patina nobilitante (*vient mourir* > *si spegne*, *rumeur* > *brusio*, *souterraine* > *infere*, *stupides* > *inebetiti*, *manger* > *assaporare*), che lo porta all'introduzione di termini anche rari come *orifiamme* (< *flammes*), *scolta* e *adustare*. Certo è notevole che i primi due siano però entrati nel suo vocabolario attraverso altre traduzioni: *orifiamme* è infatti l'*oriflammes* della rimbaudiana *Mémoire*, mentre *scolta*, usato come apposizione per «Amour» che si trova «dans sa guérite» in *Sonnet d'automne*, traduceva già *vigie* nel *Cantique de Saint-Jean* di Mallarmé. Il realismo duro, aspro, rude, è uno dei tratti significativi anche della lirica di Rimbaud, e anche in questo caso, infatti, l'aderenza ai tratti più crudi ed espressionistici del lessico è notevolissima, e – senza nemmeno menzionare testi di violento dileggio come *Venere Anadiomene* – possiamo elencare *chiappe*, *trincate*, *sgavazzare*, *sciolta* 'diarrea', *ronfare*, *pezze al culo*. A tratti, mi pare, si spinge, sia pure senza esagerare, sul pedale dell'irrisione: *en lunettes* > *occhialuto*, *mangeuses de soupe* > *mangiaminestre*. Ortesta segue poi l'autore anche nelle neoformazioni, come *abracadabrantiques* > *abracadabreschi* e il parasintetico *s'illunait* > *s'illunava*, e infine trova adeguati omologhi alle esclamazioni di taglio idiomatico, come *Oh! c'est encore mieux!* > *Ah! di bene in meglio!* e *Zut alors* > *Alla mallo-*

⁶⁶ Ortesta 1996a, 360.

⁶⁷ Ricœur 2008, 22.

⁶⁸ Sulla traduzione di Caproni cfr. Afribo 2009.

ra. Occasionali le puntate nell'opposta direzione dell'innalzamento di registro (come *frileux* > *intrizziti*, *suite* > *corteggio*, *traître* > *infedele*), anche a fini ironici, come l'aggettivazione ermetizzante con notevole anastrofe di *front plein d'éménances* > *tortuosa fronte*. Nell'opera di Mallarmé invece ci troviamo di fronte a un estremo raffinamento, a una rigorosissima opera di selezione, e proprio verso la nobilitazione si muove la traduzione delle sue poesie, in cui vige la norma di conservare attentamente l'estrema cura del lessico originale, con, nei limiti consentiti dai pochi spiragli lasciati dall'involuta sintassi, l'introduzione di preziose rifiniture, specialmente dell'aggettivazione (con anche qualche intervento a modificare complementi di diversa natura): *sans chemin* > *impenetrabile*, *farouche* > *indomabile* (in linea con simili usi mallarmeani di suffissi latineggianti, p. es. *inexhaustible* > *inestinguibile*), *sans écouter* > *inascoltata*, *stagnants* > *immote*, *épouvanté* > *sgomento*, *dernière* > *estremo*. Ma la cura del lessico eletto interessa evidentemente anche le altre categorie grammaticali, *tremblante de m'asseoir* > *trema d'assidersi*, *avec l'ennui* > *nello stremo*, *ébat* > *tenzone*, etc. Al di là delle caratteristiche più specifiche e connotate delle singole opere, possiamo comunque isolare degli atteggiamenti costanti, per esempio una notevole continuità della resa lungo l'intero svolgimento delle opere, come alcuni significativi conguagli, nel singolo testo, p. es. *bercail* e *troupeau* su gregge in *Placet futile* (e vedi i casi già esemplificati parlando della rima identica), e nel macrotesto, come p. es. di *abîme* e *gouffre* su *abisso*, *dérision* e *caricature* su *caricatura* in Baudelaire.

Un tratto costante e vistoso della pratica traduttiva di Ortesta, reso particolarmente evidente proprio dal lavoro sul lessico, è che essa non decede mai dalla sua finalità anche esegetica, e questo si rivela chiaramente nella tendenza alla semplificazione dei termini molto connotati culturalmente, magari accompagnati, come nei *Fiori del male*, da una nota esplicativa, oppure nell'espansione spinta sino all'ampia perifrasi dei termini di difficile traduzione. In genere vengono normalizzati i termini privi di analoghi (p. es. *houka*, *brûle-gueule*, *onnaing* e *pipe* sono resi sempre con un unico *pipa*), oppure i termini che introducono riferimenti di difficile accesso al lettore italiano, p. es. al v. 5 di *Sed non satiata*, *constance* e *nuits* (per *nuits-saint georges*) sono resi con un più generico *vini prelibati* commentato a piè di pagina; e ancora al v. 5 di *Sisina*, Ortesta annota così: «la palese licenza della traduzione è forse giustificata dal contesto di tutta la seconda quartina: si è tradotto con un aggettivo-sostantivo (*la terrigna*) il nome di un noto personaggio storico [*Théroigne*, cioè *Théroigne de Méricourt*]».⁶⁹ In qualche caso i termini di difficile traducibilità vengono espansi, come *huées* > *lazzi e scherno* (Baudelaire), *se sent l'estomac écœuré* > *sente nausea e voltastomaco* (Rimbaud). In *Ses purs ongles* di Mallarmé troviamo *nixe* > *ninfa d'acqua*. Per l'incomprensibile *becs-de-canne* che si trova in *L'homme juste* di Rimbaud, Or-

⁶⁹ Ortesta 1996a, 119n.

testa adotta *bastoni scolpiti*, forse attingendo a una nota della Grange Fiori.⁷⁰ Ma tale tendenza all'amplificazione serve anche a conferire maggiore pregnanza alle immagini: *se pâme* > *si perde estatico*, *se glisse vers nous* > *ci sfiora guizzante* (Baudelaire); *sculptée* > *fissa come pietra*, *tiédissent* > *se ne stanno nel tepore*, *ta jubilation nue* > *la gioia del tuo corpo nudo* (Mallarmé); da Rimbaud il meno felice *luzerne* > *alba porporina* (pur essendo un altro nome dell'erba medica, cui Ortesta aggiunge il particolare del colore violaceo dei fiori, 'alba' resta potenzialmente ambiguo). Questa modalità traduttiva si spinge però talvolta al limite della didascalia come in *de vignettes* > *degne di un foglio illustrato* (Baudelaire), *maladif hallali* > *un grido flebile di caccia* (Rimbaud), *rôdant sur le sachet* > *che sullo spigo fluttua avvolgendosi* (Mallarmé). In tali casi Ortesta corre il rischio di scadere nella ridondanza, ma certo non va dimenticato che questo è uno degli aspetti che più ha a che fare con la destinazione editoriale dei suoi lavori: non quaderni di traduzioni, dunque testi poetici pensati per una fruizione del tutto autonoma, ma edizioni di classici con «testo implacabilmente a fronte»,⁷¹ in cui la traduzione, come anticipato, assume su di sé larga parte del lavoro di interpretazione.

In ogni caso, per dare una descrizione efficace, occorre assumere una prospettiva che tenga insieme analisi sintattica e lessicale, e in proposito si possono vedere, tra le frequenti e normali trasposizioni in altre categorie grammaticali, alcuni esiti della tipica contrazione delle relative in cui il pronome ha funzione di complemento oggetto della subordinata in aggettivi o participi passati:

Baudelaire, *I fari* 8 «qui ferment» > «serrati intorno»;

Baudelaire, *Inno alla bellezza* 13 «dont tu te moque» > «beffarda»;

Baudelaire, *L'irreparabile* 14 «que le sabot du cheval froisse» > «colpito da cavalli scalpitanti» – e qui al v. 46 anche relativa > apposizione «qui n'était que lumière» > «tutto luce» –;

Baudelaire, *Heautontimoroumenos* 28 «qui ne peuvent» > «incapaci»;

Mallarmé, *Angoscia* 2 «que la dent d'aucun crime ne blesse» > «non scalfito dal dente del delitto»;

Mallarmé, *Preludio antico di Erodiade* 6 «qu'a fuie un bel oiseau» > «deserta da un bell'uccello»;

Rimbaud, *Le cercatrici di pidocchi* 11 «qu'interrompt parfois un sifflement» > «Talvolta da un sibilo interrotta»;

Rimbaud, *I doganieri* 14 «que sa paume a frôlés» > «strusciati col palmo della mano».

⁷⁰ Grange Fiori 1975, 763: «forse Rimbaud pensava alle teste scolpite in cima alle canne da passeggio».

⁷¹ Bertolucci 1996, IX.

E ancora, all'opposto, la trasformazione dei participi presenti in relative, temporali, aggettivi o anche altri complementi:

Baudelaire, *La musa malata* 9 «exhalant l'odeur» > «odoroso»;

Baudelaire, *Una carogna* 25 «Épient le moment» > «pronta a cogliere il momento»;

Baudelaire, *Il cigno* 12 «brillant aux carreaux» > «che splende nelle vetrine»;

Mallarmé, *Risveglio* 12 «en m'abîmant» > «mentre m'inabisso»;

Mallarmé, *Angoscia* 14 «ayant peur» > «io che ho paura»;

Mallarmé, *Santa* 1 «recélant» > «che nasconde»;

Rimbaud, *Il battello ebbro* 38 «montant» > «che si leva»;

Rimbaud, *Ballo degli impiccati* 24 «heurtant armures de carton» > «nel cozzo d'armature di cartone»;

Rimbaud, *Per noi che sono* 3-4 «renversant / Tout ordre» > «che sconvolge / ogni ordine». ⁷²

Vorrei concludere concentrandomi su un ultimo fenomeno. Si tratta delle non rare sequenze formate da un verbo intransitivo, riflessivo o passivo, dalla preposizione *in* e da un sostantivo, utilizzate dal traduttore per indicare un movimento-trasformazione, o meglio, per mettere a fuoco un evento o un'azione attraverso la sua manifestazione fenomenica o il suo esito sensibile. Con questo costrutto Ortesta in genere riformula altri nessi preposizionali dell'originale, e un caso esemplare è la prima quartina di *La fontana di sangue*, dove lo riscontriamo due volte in due versi consecutivi.

Il me semble parfois que mon sang coule à flots,
Ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots.
Je l'entends bien qui coule avec un long murmure,
Mais je me tâte en vain pour trouver la blessure.
(Baudelaire, *La fontaine de sang* 1-4)

A volte mi sembra che il sangue, come una fontana
in un ritmo di singhiozzi, a fiotti scorra.
Lo sento colare *in* un lungo sussurro
ma invano mi tasto se cerco la ferita.

⁷² Al solito, tali movimenti seguono tendenze ben riconoscibili, ma non sistematiche. Una relativa del tipo descritto viene introdotta in *Al Cabaret-Vert* 12-13 «Du jambon rose et blanc par fumé d'une gousse / d'ail» > «Prosciutto rosa e bianco *che* uno spicchio d'aglio / Profuma». Alcuni participi presenti sono conservati, come in Mallarmé, *Futile supplica* 13 «endormant» > «addormentante», o persino introdotti, come in Baudelaire, *Ossessione* 3 «où vibrent» > «tremanti»; *Elevazione* 14 «qui chargent» > «gravanti»; Rimbaud, *Memoria* 28 «qui faisaient germer ces pourritures» > «germinanti putrescenze».

(Baudelaire, *La fontana di sangue* 1-4)⁷³

Ma anche nelle altre traduzioni le occorrenze non sono poche, come ad esempio:

Mallarmé, *Il campanaro*, 1 «la cloche éveille sa voix claire» > «la campana *nella* voce chiara si risveglia»;

Mallarmé, *Scena*, 99, «Sortirait le frisson blanc de ma nudité» > «Si mostrerebbe *in* un fremito la mia nudità»;

Mallarmé, *Rondò*, II, 5-6, «Jamais de chants ne lancent prompts / Le scintillement du sourire» > «*In* canti vivi mai si spanda / Il lucente tuo sorriso».

Rimbaud, *Ofelia*, 15, «Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile» > «Un nido che *in* un fremito di ali si riscuote»;

Rimbaud, *Parigi si ripopola*, 15-16, «Voici la nuit de joie aux profonds spasmes / Qui descend dans la rue» > «La notte di gioia *in* spasmi profondi / Ecco scende per le strade»;

Rimbaud, *Le prime comunioni*, 36, «et gueulant d'effroyables chansons» > «e si sgolano *in* qualche canzonaccia»;

Rimbaud, *Michel e Christine*, 4, «L'orage d'abord jette ses larges gouttes» > «In grosse gocce scoppia il temporale».⁷⁴

Ancora più notevole ne risulta la frequenza se si tiene conto che Ortesta lo usa anche per parafrasare alcuni verbi degli originali, magari chiarendone il significato quando fossero difficilmente traducibili, come nel primo esempio:

Baudelaire, *Al lettore*, 22: «ribote un peuple de Démons» > «*si scatenano in un'orgia* milioni di Dèmoni»;

Mallarmé, *Richiusi i vecchi libri*, 6, «Je n'y hululerais pas» > «In cupi lamenti non griderò»;

Rimbaud, *Sole e carne*, 9, «Et tout croît, et tout monte!» > «E tutto cresce e *s'innalza in uno slancio!*»;

Rimbaud, *Nel cuore delle orecchie*, 4, «l'Homme saigné noir» > «l'Uomo *in fiotti neri si dissangua*».

Alcuni tratti dello stile traduttivo che abbiamo sin qui delineato con maggiore o minore dettaglio, come l'intensificazione dei rapidi trapassi analogici,

⁷³ Qui è notevole anche il passaggio da finale implicita a condizionale. Anche «l'allargamento, alla Montale, dell'impiego di *se*» (Mengaldo 1989b, 143) non è estraneo al discorso sulla grammatica ermetica svolto *infra*.

⁷⁴ Non troppo dissimile il caso in cui in questa struttura convergono due aggettivi giustapposti, *Cio che si dice al poeta*, 29-30, «Quand BANVILLE en ferait neiger, / *Sanguinolentes, tournoyantes*» > «Se BANVILLE ne facesse nevicare, / *In un vortice di sangue*».

la figura ritmica dell'alessandrino con partenza endecasillabica, l'interposizione dei possessivi sul tipo di «triste mia miseria» (*Il cattivo monaco*, 13), l'eliminazione degli articoli determinativi, l'uso ampio di *se* in funzione ibrida tra condizionale e temporale, mi paiono indicare un rapporto vitale di Ortesta con la grammatica traduttiva dell'ermetismo, ora estesamente descritta, partendo sempre dalle fondamentali indicazioni di Mengaldo, da Laura Organte.⁷⁵ Anche quello appena descritto è un costrutto che pare inserirsi nel solco di quella tradizione, comportando infatti un uso aperto, spitzerianamente "animato", della preposizione *in*.⁷⁶ Non si può certo concludere che Ortesta traduttore sia in assoluto e senza resistenze riconducibile a una linea neo-ermetica, ma è certo che ne erediti, in modo in genere efficace, alcuni stilemi.

2.6 Terza lettura: Mallarmé

Prose (pour des Esseintes) è una poesia composta nel 1884 e pubblicata per prima volta nel 1885. Considerata da molti critici una sorta di arte poetica, è uno dei vertici dell'opera mallarmeana, e anche Ortesta in nota la definisce «una professione di fede letteraria».⁷⁷ Dal punto di vista formale si tratta di quartine di *octosyllabe* a rima alternata. Le frequenti rime ricche e inclusive assumono la funzione di impreziosire, «come una filettatura d'oro»,⁷⁸ un testo il cui titolo allude alla poesia liturgica medievale ("prosa" va inteso come inno latino basato su una metrica sillabica e non più quantitativa) e la cui dedica è al raffinato esteta des Esseintes, protagonista del romanzo *À rebours* di Joris-Karl Huysmans. L'esegesi mallarmeana è proverbialmente interminabile, e, come per Rimbaud, mi sono fatto guidare, per accompagnare la lettura con una plausibile interpretazione, dal disteso commento di Luciana Frezza, sicuramente familiare a Ortesta.⁷⁹ I testi di Mallarmé associano una deliberata ambiguità apparente a una chirurgica esattezza del disegno profondo (sebbene di ardua decifrazione),⁸⁰ e il compito del traduttore è estremamente rischioso, proprio perché il suo successo è dovuto anche alla capacità di conservare l'equilibrio tra i livelli di significato,

⁷⁵ Cfr. Organte 2018.

⁷⁶ Cfr. Mengaldo 1989b, 139-40. Molto meno rilevante invece l'uso libero della preposizione *a*.

⁷⁷ Ortesta 1982, 497. Gli interpreti rimandano all'autobiografia contenuta nella lettera di Mallarmé a Verlaine del 16 novembre 1885, cfr. Mallarmé 1995, 583-89.

⁷⁸ Frezza 1966, 235.

⁷⁹ Rispetto alla traduzione di Frezza, Ortesta recupera identici i vv. 1, 7, 8, 25, 27, 28, 30, 41, 55, anche se a ben vedere si tratta in genere di calchi molto vicini alla fonte. Ortesta è sicuramente debitore anche della critica di Charles Mauron (su *Prose* cfr. in part. Mauron 1966 [1963], 162-64, Mauron 1968a [1941], 87-91 e Mauron 1968b [1950], 155-159). Per due letture più recenti di questo testo cfr. Agosti 1998, 11-69 e Blanco 2012, 117-40, che include anche una sintetica e utilissima rassegna della critica.

⁸⁰ Per questo aspetto vedi almeno Agosti 1994 [1969], in part. 11-36.

sacrificando il meno possibile e rendendo verificabile sul testo tradotto l'interpretazione complessiva del testo originale. Data la misura piuttosto estesa del testo e la sua particolare impervietà, procederemo, diversamente dalle letture precedenti, dividendolo secondo le pause sintattiche marcate dai punti fermi, notando i più rilevanti aspetti della traduzione.

	Hyperbole! de ma mémoire	Iperbole! dalla memoria
	Triomphalement ne sais-tu	Trionfalmente non sai
	Te lever, aujourd'hui grimoire	Innalzarti, oggi oscura cifra
4	Dans un livre de fer vêtu:	In un libro di ferro rivestito:
	Car j'installe, par la science,	Insedio infatti, con la scienza,
	L'hymne des cœurs spirituels	L'inno dei cuori spirituali
	En l'œuvre de ma patience,	Nell'opera della mia pazienza,
8	Atlas, herbiers et rituels.	Atlanti, erbari e rituali.

L'apertura è esclamativa. L'«Iperbole», l'ascesa alla contemplazione diretta del soprannaturale, è impedita, mentre sembra fosse possibile nella memoria, dunque nel passato: oggi è «una formula incomprensibile, un arabesco magico»⁸¹ (*grimoire* è sciolto in traduzione come *oscura cifra*) in un libro sigillato (*de fer vetu* > *di ferro rivestito*, con la medesima anastrofe). Nell'attacco della seconda quartina Ortesta privilegia il valore esplicativo di *car*, piuttosto che quello causale, traducendo con *infatti*. Qui il poeta dice di insediare «l'inno dei cuori spirituali», cioè ciò che li può elevare e dunque la poesia come mezzo di conoscenza superiore, attraverso «l'opera della mia pazienza», usando tutti gli strumenti conoscitivi a sua disposizione. Notiamo subito, e vale per tutto il testo, che la strenua cura formale dell'originale e la misura breve dei versi suggeriscono al traduttore una notevole chiusura: escursione sillabica tra il settenario e l'endecasillabo (con solo 2 dodecasillabi, di cui uno, v. 40, «Per le nostre menti troppo s'innalzava», è ritmicamente un endecasillabo ipermetro 1+11), e qualche sporadica rima perfetta. Qui in particolare la seconda quartina è tutta rimata, e c'è rima inclusiva tra i vv. 6 e 8.

	Nous promenions notre visage	Scorreva il nostro viso
	(Nous fûmes deux, je le maintiens)	(Fummo in due, io lo confermo)
	Sur maints charmes de paysage,	Su molti paesaggi e il loro incanto,
12	O sœur, y comparant les tiens.	Sorella, al tuo si confrontava.

Il poeta parla al passato: era insieme a qualcuno che ha il suo stesso viso («il nostro viso»), la cui identità pare intensificata nella traduzione dall'uso del verbo al singolare: «Nous promenions» > «Scorreva». Si tratta di una presenza sororale, identificata a seconda delle interpretazioni con la sorella morta, l'amante Mery Laurent, oppure uno sdoppiamento o una parte dell'io, come la

⁸¹ Frezza 1966, 237.

memoria o la facoltà poetica. Lo sguardo sull'incanto del paesaggio portava al confronto tra questo e quello di lei. «Maintes charmes de paysage» è reso con una sorta di sdoppiamento, «Su molti paesaggi e il loro incanto». Tale soluzione si associa alla chiarificazione sintattica, poiché traducendo «comparant», che nell'originale dipende da «promenions», con «si confrontava», Ortesta attribuisce l'azione all'«incanto» stesso, così come aveva attribuito l'azione di scorrere al viso, in modo che i due verbi risultano coordinati. Il traduttore bilancia così le due principali che compongono la quartina, aggiungendo, mi pare, un di più di astrazione e disincarnamento, e sottolineando la reciprocità tra esterno e soggetto/i, ai quali compete nel testo tradotto un verbo ciascuno (rispettivamente «si confrontava» e «scorrevà»).

L'ère d'autorité se trouble
Lorsque, sans nul motif, on dit
De ce midi que notre double

16 Inconscience approfondit

Que, sol des cent iris, son site,
Ils savent s'il a bien été,
Ne porte pas de nom que cite

20 L'or de la trompette d'Été

L'era di autorità si turba se
Si dice, senza motivo alcuno,
Di questo mezzogiorno che il
[nostro doppio

Inconscio rende ancora più fondo

Che, suolo di cento iris, il suo sito,
Ed essi certo sanno se c'è stato,
Di un nome non si fregia che
[dall'oro

Sia citato della tromba d'Estate.

In apertura Ortesta introduce uno di quei durissimi *enjambement* su congiunzione di cui si è detto: «Se trouble / Lorsque [...] on dit» > «Si turba se / si dice», ottenendo però così un endecasillabo tronco e un riavvicinamento tra congiunzione e verbo. «L'era di autorità», vale a dire un'entità estranea e avversa al poeta, «si turba» (resa anche fonicamente perfetta di *se trouble*). Tale turbamento avviene se si dice, senza addurre validi motivi, che «il sito» di questo «mezzogiorno», di questa verticalità della conoscenza assoluta, non si fregia di un nome sia pure prezioso e altisonante, e cioè che resta indefinibile. Il sito è descritto come «suolo di cento iris», dunque sede ideale per un fiore lungo e sottile che evoca la verticalità, attraverso un'apposizione anticipata sia in originale che in traduzione. Secondo Frezza, il «doppio inconscio» rappresenterebbe l'incoscienza che manifestano percezione e astrazione se prese isolatamente l'una dall'altra, e che insieme permettono di raggiungere l'isola.⁸² Il verbo che indicherebbe tale raggiungimento, «approfondit», è qui parafrasato e insieme intensificato in «rende ancora più fondo». Nella seconda quartina, Ortesta, dapprima mette relativamente ordine nei primi due versi, introducendo una congiunzione copulativa a chiarire la natura dell'inciso «Ed essi certo sanno se c'è stato», del quale gli iris sono il soggetto; poi accetta la sfida dell'involuta con-

⁸² Ivi, 239.

clusione e anzi, cambiando la diatesi del verbo da attiva a passiva, rimescola le carte con un doppio iperbato, separando, mediante i due verbi, prima «nome» dalla sua relativa e poi, dentro la relativa, «oro» dal genitivo che da esso dipende: «Ne porte pas de nom que cite / L'or de la trompette d'Été» > «Di *un nome* non si fregia *che dall'oro* / sia citato *della tromba dell'Estate*».

Oui, dans une île que l'air charge	Sì, in un'isola che l'aria grava
De vue et non de visions	di vista e non di visioni
Toute fleur s'étalait plus large	Più largo s'apriva ogni fiore
24 Sans que nous en devisions.	Tacendo ogni nostra parola.
Telles, immenses, que chacune	Tali, immensi, che ognuno
Ordinairement se para	Imperturbabilmente si adornò
D'un lucide contour, lacune,	Di un orlo lucente, lacuna,
28 Qui des jardins la sépara.	Che dai giardini lo separò.

Questo «giardino della conoscenza»⁸³ si trova «in un'isola che l'aria grava» di Idee (*charge* è assunto nel senso di 'appesantisce') – Idee viste realmente e non come visioni immaginarie – in cui grandi fiori si dispiegano. «Toute fleur s'étalait plus large» è reso con un nobilitante anticipo del predicativo «Più largo s'apriva ogni fiore», mentre il verso successivo «Sans que nous en devisions» è tradotto in modo che la sintassi sia assorbita dalla semantica del verbo («*Tacendo* ogni nostra parola») e che i due versi formino una coppia di novenari ad anfibrachi. I fiori sono circonfusi di una luce che li ingrandisce facendone risaltare gli orli, in modo da esaltarne la singolarità rispetto al giardino nel suo complesso. A questo punto è opportuno ricordare che la seconda quartina è proprio quella che, nel passo di *Mallarmé par lui-même* di Charles Mauron citato nell'ortestiana introduzione ai *Sonetti*, serve ad esemplificare l'emblematico «isolamento» che accerchia gli oggetti della realtà per come compaiono nella poesia mallarmeana, «isolati ed enigmatici» a causa quella forma di «aggressività» che «si dispiega contro quelle parti della realtà che non coincidono con il sogno», che non corrispondono alla propria «realtà interna». In tale modalità di rappresentazione, Mauron ravvisava una parentela con il modo in cui Van Gogh ritrae i propri oggetti inanimati.⁸⁴ Nella settima quartina di *Prose*, i fiori si presentano infatti «ognuno imperturbabilmente». Qui va notato che quello che presiede al comportamento dei fiori sull'isola è un «ordinario» per nulla ordinario: con questo termine Mallarmé pare indicare piuttosto l'adempimento senza sforzo di una «legge del luogo»,⁸⁵ che fa splendere luminosamente ciascuno di essi. La presentazione di ciascun fiore nella propria veste più adorna è infatti

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Cfr. Ortesta 1980b, 9-10. Non a caso orli, confini, bordi e margini, tutti gli spazi liminari sono un elemento ricorrente dell'opera ortestiana.

⁸⁵ Frezza 1966, 240.

tradotta «ORDiNairement se PaRa» > «imPeRturbabilmente si aDORNò»: Ortesta privilegia dunque nella scelta del termine l'aspetto della serenità impassibile, preferendo una traduzione meno letterale, che però ha il pregio di conservare, migrati chiasticamente, diversi fonemi dell'originale.

	Gloire du long désir, Idées	Gloria del lungo desiderio, Idee
	Tout en moi s'exaltait de voir	Tutto in me s'esaltava vedendo
	La famille des iridées	La famiglia degli iris
32	Surgir à ce nouveau devoir,	Levarsi a quel nuovo dovere,
	Mais cette sœur sensée et tendre	Ma la sorella tenera e saggia
	Ne porta son regard plus loin	Non spinse lo sguardo più lontano
	Que sourire et, comme à l'entendre	Di un sorriso e, come a intenderla
36	J'occupe mon antique soin.	Son preso dalla mia antica cura.

Qui viene descritto il momento in cui i fiori si levano per adempiere il dovere di rendere visibili le Idee al poeta, che perciò prova un momento di esaltazione; si noti che *Te lever* al v. 1 è reso con *innalzarti*, mentre qui a v. 32 *Surgir* è reso proprio recuperando *levarsi*, che favorisce l'allitterazione della labiodentale sonora: «s'esaltaVa Vedendo [...] leVarsi a quel nuoVo doVere». A questo punto la sorella oppone lo schermo di un sorriso, ponendo dei limiti allo sguardo nell'assoluto che per il poeta avrebbe significato uno sprofondamento nella follia, un «naufrazio nel nulla». ⁸⁶ L'idea di movimento dello sguardo resa con *spinsse* e l'infinito tradotto con un sostantivo (*sourire* > *sorriso*) accentuano, mi pare, rispetto all'originale, il valore assunto dal sorriso stesso, come di un confine materiale, quasi una vera barriera. La dittologia «sensée et tendre» è invertita in «tenera e saggia» in modo che lo sdrucchiolo dia una cadenza «esametrica», mentre l'ultimo verso «J'occupe mon antique soin» > «Son preso dalla mia antica cura» volta l'attivo in passivo e legge *cura* (così anche il più tardo Guerrini), ⁸⁷ più preciso di *amore*, scelto da Frezza, ma che aumenta però il rischio di ambiguità: «intenderLA» di v. 35 è riferito infatti a «sorella» e non a «cura».

	Oh! sache l'Esprit de litige,	Oh! sappia il Genio della [controversia,
	A cette heure où nous nous taisons,	Nell'ora in cui tacciamo,
	Que de lis multiples la tige	Che di gigli multipli lo stelo
40	Grandissait trop pour nos raisons	Per le nostre menti troppo [s'innalzava
	Et non comme pleure la rive,	E non come piange la riva,
	Quand son jeu monotone ment	Quando mente monotona il suo [gioco
	A vouloir que l'ampleur arrive	A volere che l'ampiezza mi colga
44	Parmi mon jeune étonnement	Nel mio vergine stupore

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Guerrini-Ramacciotti 1992, 89.

D'ouïr tout le ciel et la carte
 Sans fin attestés sur mes pas,
 Par le flot même qui s'écarte,
 48 Que ce pays n'exista pas.

Di udire tutto il cielo e le carte
 Senza fine attestati ai miei piedi,
 Dall'onda stessa quando si ritira,
 Che mai c'è stata quella regione.

Il poeta si rivolge ora a un'entità negativa, «l'Esprit de litige», «il Genio della controversia», il Genio della sterile polemica, della cavillosa pedanteria, affinché sappia che il loro silenzio è determinato dal fatto che ciò che hanno visto nei fiori era troppo alto per il loro intelletto, e forse proprio la grandezza della visione suggerisce la cadenza retorica della doppia anastrofe del quarto verso: «Grandissait trop pour nos raisons» > «Per le nostre menti troppo s'innalzava». La lamentosa riva invece piange (qui l'ordine è invece normalizzato: «son jeu monotone ment» > «mente monotona il suo gioco»), e vorrebbe che il poeta fosse stato colto nella sua ingenuità. Ortesta traduce *jeune étonnement* con *vergine stupore* sostituendo alla giovinezza il suo connotato di verginità, che qui vale soprattutto inconsapevolezza, ingenuità (*ingenuo* traduce infatti Frezza), ignoranza delle prove contro ciò che ha visto; in più la cadenza sdrucchiola di *vergine* serve anche a fornire lo stesso attacco ritmico ai due ultimi versi: 3^a 7^a 10^a / 3^a 7^a. L'ingenuità (affermata dalla riva, ma negata dal poeta) riguarderebbe lo stupore di «udire» gli argomenti contro l'esistenza di quell'isola, cioè «cielo», «carte» e «Le flot meme qui s'écarte», la cui relativa è resa con una temporale che fissa con più precisione il movimento dell'acqua nella sua ciclicità, «l'onda stessa *quando* si ritira». L'ultimo verso assume poi un passo più teso e perentorio attraverso l'anticipo dell'avverbio di negazione e la posticipazione del soggetto: «Que ce pays n'exista pas» > «Che mai c'è stata quella regione».

L'enfant abdique son extase
 Et docte déjà par chemins
 Elle dit le mot: Anastase!
 52 Né pour d'éternels parchemins,

All'estasi abdica la fanciulla
 E dotta già per i suoi cammini
 Dice la parola: Anastasia!
 Nata per eterne pergamene,

Avant qu'un sépulcre ne rie
 Sous aucun climat, son aïeul,
 De porter ce nom: Pulchérie!
 56 Caché par le trop grand glaïeul.

Prima che sotto nessun cielo
 Rida un sepolcro, suo avo,
 Di portare quel nome: Pulcheria!
 Celato dal gladiolo troppo grande.

Siamo alle ultime due strofe. La fanciulla che lo accompagna, già saggia, rinuncia alla propria estasi (l'attacco è con un'anastrofe che mette l'estasi in prima posizione «L'enfant abdique son extase» > «All'estasi abdica la fanciulla») e pronuncia la parola *Anastasia*, 'elevazione', che indica la parola poetica, in grado di restare nel tempo umano, «nata per eterne pergamene» (si noti l'omissione dell'articolo). La fanciulla si rivela essere con molta probabilità una parte del poeta stesso (la facoltà creativa o la memoria) che lo invita a parlare prima che la muta contemplazione dell'Idea lo precipiti nel nulla: «Avant qu'un sépulcre

ne rie / Sous aucun climat» > «Prima che sotto nessun cielo / Rida un sepolcro». Secondo Frezza, il poeta dovrà parlare prima che un sepolcro si richiuda affermando l'inutilità di aver vissuto, celando all'ombra di un'Idea troppo grande il nome di Pulcheria, cioè la bellezza assoluta e irraggiungibile (nome che l'ultimo verso descrive, con una finale cadenza endecasillabica, come «Celato dal gladio troppo grande»), o meglio attingibile solo attraverso la sua mediazione poetica, l'unica afferrabile nei limiti umani. Qui Ortesta, dislocando il complemento di luogo «sotto nessun cielo» in innesco, allontana la locuzione temporale dal verbo, invertito rispetto al suo soggetto, e rende difficile capire il senso di «suo avo», che gli interpreti preferiscono riferire a *climat*, mentre qui sembra legato a *sepolcro*. Se questa tomba è da intendere come antenato della fanciulla, nella lettura del traduttore viene allora rimarcato l'originario rapporto che il nodo dell'ispirazione poetica di Mallarmé intrattiene con la morte.

All'intertestualità dedicheremo un intero capitolo, ma vale la pena di avanzare qui una proposta di interpretazione di un testo del *Serraglio primaverile*, già visto nella prima parte,⁸⁸ che ha a mio avviso stretti rapporti con *Prose*. Lo riporto di seguito.

Uno vicino all'altro a formare un cerchio giallo
rovescio del sole nascosto
dal fiore che oscilla nella mente
in un frammento nella veste
di giovane donna.

Come abbiamo appena notato, il punto centrale di *Prose* è la presentazione degli iris quali apparenze visibili delle Idee, in un luogo a cui si può ascendere attraverso l'elevazione mentale rappresentata dalla poesia come forma di conoscenza. Nella poesia ortestiana il cerchio è giallo come lo sono gli iris, si compone come in *Prose* di elementi singoli («uno vicino all'altro»), mentre il sole è, come il nome "Pulcheria" della bellezza assoluta, «nascosto / dal fiore» («celato dal gladiolo troppo grande»). Ricordando che alcuni interpreti e in particolare Mauron legano l'occasione del testo a un episodio biografico, cioè una passeggiata lungo un fiume con Mery Laurent,⁸⁹ abbiamo ragione di ritenere che l'operazione di Ortesta acquisti valore se legata a quella lotta tra ragioni della vita e della poesia di cui si è discusso. Il testo di Mallarmé parte da un episodio concreto e fa subire alla donna un radicale processo di simbolizzazione e interiorizzazione, trasformandola in figura di una parte dell'io. In questo testo Ortesta riprende e rovescia l'operazione mallarmeana, riportando quella vertiginosa astrazione proprio alle sue sorgenti biografiche, secondo un tragitto inverso evidenziato dall'accostamento di «fiore che oscilla *nella mente*» a «*in*

⁸⁸ Vedi *supra*, pp. 155-56.

⁸⁹ Cfr. Mauron 1968a [1941], 87-91.

un frammento *nella veste / di giovane donna*». Questo passaggio è reso con tre indicazioni di luogo telescopicamente incastrate l'una nell'altra, sino a ridursi progressivamente all'elemento concreto della veste. Ciò indica proprio la difficile reversibilità del procedimento mallarmeano, qui percorso nella direzione che dalla struttura simbolica della poesia risale alla frammentazione della realtà operata dalla percezione e poi dalla memoria, e si conclude proprio rievocando la sorgente vitale dell'operazione poetica, conservando però una quota di ambiguità dovuta al fatto che comunque tale ripresa e inversione prendono materia e avvio da una fonte letteraria.

Al termine di questa lettura ravvicinata, possiamo lasciare da parte lo sviluppo narrativo di questo «*rêve fait pendant le jour*»⁹⁰ per riassumere rapidamente le più significative caratteristiche di questo lavoro di traduzione, che mi paiono da riportare sotto quattro indici: 1) interventi sul lessico nei quali la ricerca della sfumatura semantica risulta spesso legata all'ottenimento di effetti fonici e allitterativi; 2) allusioni metrico-ritmiche alle forme dell'originale, come rime occasionali o richiami interni, sequenze omoritmiche o versi tradizionali in posizioni anche semanticamente rilevanti come l'*explicit*; 3) introduzione di ordini marcati di natura retorica in funzione nobilitante; 4) leggera chiarificazione, per quanto possibile, della sintassi, attraverso lo scioglimento di rapporti in gran parte impliciti.

2.7 Le varianti dei *Sonetti* di Mallarmé

Qualche ulteriore indicazione sul lavoro ortestiano, oltre a quelle già suggerite e a quelle che ci vengono dalle sue parche considerazioni, si può trarre dal suo più lungo laboratorio, cioè dalla più che ventennale distanza che separa la prima edizione dei *Sonetti* di Mallarmé da quella più recente. Nella nuova edizione del libretto l'autore infatti ha aggiornato diverse delle sue traduzioni, consentendoci di osservare, su un campione ristretto ma sufficientemente significativo, la direzione in cui le sue correzioni procedono.⁹¹ Cominciamo dalle

⁹⁰ Mauron 1968b [1950], 158.

⁹¹ Diverso il caso della traduzione dei *Fiori del male*. Nonostante le ristampe (2007, 2012, 2016 e 2019), essa non presenta varianti significative, salvo pochissimi interventi sull'interpunzione. L'unica eccezione che ho riscontrato è una correzione alla sua versione del *Crepuscolo del mattino*, che suppongo sia intervenuta a seguito di una proposta di Richter 2003. Il «cupo vegliardo» (27), apposizione maschile di un nome proprio femminile, «Parigi», è stato modificato da Ortesta nell'edizione 2016 in «cupa vegliarda». Così facendo, viene comunque a mancare l'opposizione maschile / femminile del francese (*aurore / Paris*), ma non si fa di Parigi, come teme Richter, un «mostro ambigenere» – ambiguità dovuta al fatto che *Paris* è maschile in francese (e può dunque essere paragonato a un «vieillard» (28)), mentre *Parigi* è femminile in italiano. Dato che la variante compare a partire dall'edizione del 2016 è probabile che Ortesta abbia incontrato l'obiezione non nel 2003, ma in un articolo del 2009, dove Richter ritorna sul problema del

terzine di *Éventail*, uno dei passi oggetto di più ampia rielaborazione, tanto che su sei versi solo il penultimo si conserva intatto.

A jeter le ciel en détail
Voilà comme bon éventail
Tu conviens mieux qu'une fiole

Nul s'enfermant à l'émeri
Sans qu'il y perde ou le viole
L'arome émané de Méry
(Mallarmé, *Éventail* 9-14)

Il cielo a spargere in dettagli
Più che una fiala
Così tu vali buon ventaglio
Senza smeriglio e senza che si sperda

Inviolato racchiudi il profumo
Che da Méry si spande.
(*Ventaglio* 9-14, ed. 1980)

Il cielo fai sprizzare in mille scaglie
A questo servi meglio
Di una fiala o buon ventaglio

E senza smeriglio perché non si
[disperda]

Inviolato racchiudi il profumo
Che da Méry esala.
(*Ventaglio* 9-14, ed. 2002)

Notiamo che la sintassi viene semplificata, perdendo l'attacco sulla finale implicita «a spargere» che apre la strofa nel testo originale: la seconda versione della prima terzina comincia indicando con una frase indipendente l'effetto del ventaglio, «fai sprizzare in mille scaglie», frase poi ripresa anaforicamente da «questo»; lo stesso movimento da un'intonazione ascendente imposta da un'inversione dell'ordine standard a una discendente e lineare si riscontra nel passaggio tra «Più che una fiala [...] tu vali» e «A questo servi meglio / di una fiala». Inoltre l'immissione del vocativo *o* chiarisce ulteriormente il ruolo sintattico di «buon ventaglio», così come l'autonomia sintattica della seconda terzina è sottolineata con l'immissione della congiunzione copulativa *E*. Pur conservando la costruzione con *in* che abbiamo già osservato, viene però eliminata l'inversione un po' neoclassica tra verbo e oggetto, «Il cielo a spargere», mentre il v. 12 perde la disposizione parallelistica della coordinazione tra i due *senza*, che diviene invece un rapporto di subordinazione finale tra il secondo elemento e il primo, «senza smeriglio perché non si disperda». Sul versante metrico il v. 12 passa da endecasillabo a tredecasillabo para-alessandrino, mentre il v. 9 diviene endecasillabo da novenario che era.

Puntuali, ma implicati con la struttura complessiva del testo, gli interventi sul lessico: *spargere* passa a *sprizzare*, più intenso (come più intensa pare l'azione del ventaglio espressa dalla perifrasi causativa), ma col medesimo attacco fonico “esplosivo”; il passaggio *dettagli* > *scaglie* lascia intatta la palatale, e ciò conta, insieme con *più* [...] *vali* > *servi meglio*, dal punto di vista della metrica,

poiché fa guadagnare una compatta sequenza di tre palatali nella prima terzina (*scaglie* : *meglio* : *ventaglio*), quasi in rima e rilanciate ulteriormente all'interno da *smeriglio* del v. 12 (e da *scioglie* al v. 5).⁹² Questo gioco intenso sulle parole in punta di verso suggerisce forse di indebolirne un altro, favorendo il passaggio *si spande* > *esala*, che fa sparire la ripresa dell'attacco in *s* implicata *si sperda*, *si spande* della prima versione, mentre il passaggio *si dissolve* > *svanisce* (da *se fond*) del v. 7, non riportato, consente l'intensificazione mediante il recupero dello stesso prefisso *si sperda* > *si disperda*. Resta infine invariata la trasformazione sintattica del participio passato *émané* in relativa.

Già da questa prima lettura si individuano in modo piuttosto chiaro due delle tendenze evidenziate nel precedente paragrafo: la chiarificazione dei nessi sintattici e l'intervento puntuale sul lessico implicante anche ragioni di natura fonica. Sul piano sintattico vengono in effetti modificati anche altri passi la cui interpretazione può destare ambiguità, come nel caso delle relative dove *che* ha valore di oggetto e in cui il soggetto anticipa il verbo, lasciando a volte poco perspicua la corretta costruzione. Tali forme, più frequenti in francese che in italiano, le abbiamo già viste spesso modificare in frasi passive, e anche le varianti vanno in questa direzione. In *Risveglio* 5-6, la relativa diviene un participio passato: «cranio / *che* un cerchio ferreo *serra* come vecchio sepolcro» > «cranio / vecchio sepolcro *cerchiato* da un cerchio di ferro». In questo caso si ottiene il risultato di contrarre la comparazione tra cranio e sepolcro in apposizione, ma abbiamo anche altri interventi in cui ciò non avviene: [*Vergine, vivace*] 3-4: «duro lago *che* sotto il gelo *assedia* / il limpido ghiacciaio» > «duro lago sotto il gelo *assediato* / Dal limpido ghiaccio» e [*Quale seta*] 14, «Glorie *che* lui *soffoca*» > «Glorie da lui *soffocate*». E si noti che anche dove *che* è soggetto, come in *Il campanaro* 7, Ortesta può ristabilire l'ordine SVO: «Della pietra che la corda secolare *tende*» > «Della pietra che *tende* la corda secolare».

Anche altre correzioni puntano a rendere meno ambigui i ruoli sintattici e meno equivocate le articolazioni e gli snodi. Per esempio viene eliminata proprio una delle sue caratteristiche costruzioni con *in*, lì troppo vaga (*Il campanaro* 1 «la campana *nella* voce chiara si risveglia» > «la campana *con* voce chiara si risveglia»); viene sostituita una finale implicita con una esplicita (*Il campanaro* 10 «la corda tiro *a suonare* l'Ideale» > «tendo al corda *perché* suoni l'Ideale»); e ancora, in *Foglio d'album* 14, Ortesta adotta, invece che la primitiva e inconsueta forma causativa, una più comune costruzione potenziale: «bambina che *fa incantata* l'aria» diventa «bambina che *sa incantare* l'aria». In un altro caso, il traduttore esce dal vago eliminando l'uso incongruo, ungarettiano, del riflessivo: *La tomba di Charles Baudelaire* 8 «il cui volo *si stana* alla fiamma» >

⁹² Che interferiscano «il palpitare / lontano di *scaglie* di mare» e la trafila di palatali della chiusa dell'«osso» *Merigiare pallido e assorto*?

«Il cui volo è stanato alla fiamma». Anche la punteggiatura può concorrere in modo determinante alla precisione, come l'introduzione di una virgola in *Sonetto [Signora] 6*: «brezza, benché un cielo di tempesta dissolva» > «brezza, che un cielo di tempesta in sé dissolve,». ⁹³ Qui l'interpunzione e l'aggiustamento da concessiva a relativa contribuiscono a mostrare con chiarezza i limiti della proposizione, pur conservando l'inversione tra il verbo «dissolva» e «cielo», suo complemento oggetto.

La relativa linearizzazione della sintassi può essere ottenuta anche attraverso la redistribuzione dei sintagmi, come nella comparativa che chiude *Ricordanza di amici belgi 13-14* «Quali dei suoi figli un altro volo designa / Lo spirito a irradiare *come ala pronta*» > «Quali dei suoi figli un altro volo designa / *Come ala pronta* a irradiare lo spirito», dove in più noteremo che viene eliminata la stessa inversione tra finale implicita e suo oggetto corretta anche in *Ventaglio*. ⁹⁴

Vediamo i vv. 6-8 di *Biglietto a Whistler*:

Impeto in schiume sparse
Col ginocchio da lei stessa levate
Per cui venimmo a vita
(*Biglietto a Whistler* 6-8, ed. 1980)

Impeto in sparse schiume
Dal suo ginocchio sprigionate
Lei per cui vivemmo
(*Biglietto a Whistler* 6-8, ed. 2002)

In questo caso il pronome *lei* (poi replicato in anafora anche a v. 10, «Spirituale, immobile, ebbra» > «*Lei*, spirituale, immobile, ebbra»), si avvicina al pronome relativo *per cui* che ad esso si riferisce, rendendo più perspicuo il legame, e insieme scompare la perifrasi *venimmo a vita*, cui viene preferito il più immediato *vivemmo* (aderente all'originale *vécûmes*). Sempre nel lessico notevole il passaggio *levate* > *SPRigionate*, più lontano dall'originale *soulève*, ma fonicamente affine a *SPaRse* (cfr. nell'originale *éPARSes* e *PAR Son genou*). Alla maggiore comprensibilità mi pare concorra anche l'inversione «in schiume sparse» > «in sparse schiume», che ha la funzione di sventare possibili ambiguità, chiarendo la dipendenza del complemento d'agente *dal suo ginocchio* da *sprigionate* e non da *sparse*. Non è un caso che questa inversione non sia fine a se stessa, poiché per quanto riguarda l'ordine delle parole la direzione reattiva del traduttore nei confronti di alcuni dei propri automatismi è di assoluta evidenza. Ortesta, infatti, nella revisione elimina un numero consistente di anastrofi:

Risveglio 1 «tristemente ha scacciato» > «ha scacciato tristemente»;

Angoscia 7 «gustare puoi» > «tu puoi gustare»;

Tristezza d'estate 4 «Ai pianti mescola un filtro» > «Mescola ai pianti un filtro»

⁹³ Una virgola eliminata invece in *De l'ombre menaçe*, 8, che relativizza, per così dire, il verbo *restare*: «Agli occhi di chi resta, solo,» > «Agli occhi di chi resta solo,».

⁹⁴ Troviamo anche un'inversione di due emistichi senza conseguenze di rilievo, *Il campanaro*, 6 «A cavallo tristemente biascicando il suo latino» > «Biascicando il suo latino a cavallo tristemente».

e 10 «Perché quieta s'anneghi l'anima» > «Perché s'anneghi quietata l'anima» – qui va a colpire proprio uno dei suoi tratti caratteristici, cioè l'anticipo del predicativo –;

Sonetto [O sì cara] 14 «Nei tuoi capelli detta sottovoce» > «Detta nei tuoi capelli s.» (*detta* è participio);

La tomba di Edgar Poe 13 «almeno un limite per sempre mostri» > «almeno mostri per sempre un limite»;

Omaggio [Ogni Aurora] 6 «Al bastone duro stretta» > «Legata al solido bastone»;

Ogni Orgoglio 3 «l'immortale soffio» > «il soffio immortale»;

oltre a due iperbatì:⁹⁵ *Il campanaro* 11 «in piumaggio si levano fedele» > «si destano in piumaggio fedele» e *Biglietto a Whistler* 2-3 «La strada a riempire che resta / Soggetta» > «A riempire la strada / Soggetta». Si veda infine *Futile supplica* 7, «E sento il tuo sguardo cadermi sopra e serrato» > «E addosso mi sento il tuo sguardo serrarsi», dove a *serrato* viene preferito l'avverbio *addosso* che anticipato rispetto al verbo porta all'eliminazione dello zeugma un po' traballante, lasciando posto a un'anastrofe «addosso mi sento» molto meno accusata (come del resto quasi inavvertibile è l'unica altra inversione introdotta in *Risveglio* 13 «L'Azzurro intanto ride» > «Ride intanto l'Azzurro»).

Una quota di letterarietà è ristabilita mediante interventi minimi, come l'eliminazione di alcuni articoli determinativi (*Risveglio* 3 «dal sangue cupo dominato» > «da sangue cupo dominato»; *Arietta* I 14 «La gioia del tuo corpo nudo» > «Gioia del tuo corpo nudo»), che però almeno in un caso comporta l'acquisizione di un'espressione corrente: *Foglio d'album* 8 «guardarvi nel volto» > «guardarvi in volto». Quest'ultima correzione possiamo assimilarla ad altre molto puntuali che riguardano tipologie differenti, ma che paiono genericamente indirizzate verso la leggibilità e l'omogeneità di registro: elimina per esempio una preposizione articolata un po' desueta «*pel* defunto canale» > «*nel* defunto canale» in *Ricordanza di amici belgi* 10; evita la replica ridondante di *che* in *Sonetto [O sì cara]* 9-10: «Il mio cuore *che* a volte di notte si ascolta / O *che* cerca qual nome darti» > «Il mio cuore che a volte di notte si ascolta / O cerca qual nome darti»; ristabilisce una dittologia in *La chioma* 8 «sincero o che ride» > «sincero o ridente»; elimina infine il rafforzamento pronominale di *Risveglio* 5 «se ne stanno» > «stanno», preferendo una forma forse sentita come meno colloquiale.

Gli interventi che riguardano il lessico sono, come detto, molto puntuali e, salvo dove pare intervenire una ragione anche fonica, come nei casi che abbia-

⁹⁵ Non propriamente assimilabile alla serie è *Tutta l'anima*, 11-12, «*Escludine* sul nascere / Perché vile il reale» > «*Escludine* sul nascere / Il reale perché vile», dove si nota comunque un riavvicinamento tra verbo e oggetto.

mo già avuto modo di vedere, l'autore non stravolge le proprie scelte, limitandosi a sfumare o precisare, come per esempio in *Foglio d'album* 12 *è incapace* > *è inadeguato* (da «manque de moyens»); *La tomba di Charles Baudelaire* 12 *tremiti* > *tremore* (da *frissons*) – qui agisce forse una ragione ritmica, cioè la volontà di evitare la replicazione insistita di uno stesso piede, «Nel vélo che di trèmiti la cinge assente» –; *Omaggio* [Ogni Aurora] 6 *stretta* > *legata* (da *jointe*). In *Il campanaro* 12 «E la voce mi affiora *vana* e spezzata» > «E la voce mi esce *roca* e spezzata», Ortesta punta su un vocabolario di registro meno elevato o forse solo più proprio. Anche altrove sembra voler attingere a termini più propri ma contestualmente allontanarsi dal ricalco troppo stretto e immediato dell'originale: *Foglio d'album* 7 *cessata* > *interrotta* (da *cessai*); *Tutta l'anima* 2 *l'espriamo* > *respiriamo* (da *l'expirons*); *Ricordanza di amici belgi* 11 *sparsa* > *disseminata* (da *éparse*). Guardando all'ultimo esempio si ricorderà che il verbo *spargere* è stato eliminato anche in *Ventaglio*. Si potrebbe pensare che la ragione di questa correzione sia l'esigenza di *variatio*, che suggerirebbe di evitare l'uso di un verbo già sfruttato altrove (in «sparse schiume»), ma dai pochi lemmi che si sovrappongano nella rete delle correzioni non possiamo trarre indicazioni univoche sulla volontà o meno di evitare le ripetizioni. In particolare l'introduzione di *sprigionate* in *Biglietto a Whistler* ripete un verbo già utilizzato in *Dall'ombra minacciato* 10, e se il passaggio *levano* > *destano* in *Il campanaro* 11 è forse dettato dalla presenza di *si levi* già in *Risveglio* 12 e dall'introduzione di *leverò* al posto di *griderò* in *Richiusi i vecchi libri* 6, non possiamo fare a meno di notare che il poeta introduce il verbo *destare* anche in *Angoscia* 2 *smuoverò* > *desterò* (il primo forse più vicino all'originale *creuser*). Diversamente, lo stesso participio *colpito* viene eliminato da *Tristezza d'estate* 13 *hai colpito* > *hai ferito* (da *frappas*) passando in *Biglietto a Whistler* 9 *infranto* > *colpito* (da *rebutté*). Anche se non possiamo formulare conclusioni decisive, certo è comunque notevole che questi relativamente pochi e misurati interventi siano quasi tutti così strettamente implicati tra loro e ruotino attorno a una rosa ristretta di verbi.

Possiamo in conclusione ribadire le linee generali del profilo sin qui tracciato, e cioè che è la struttura sintattica il livello in cui si consuma il lavoro più intenso, il livello in cui più direttamente si esprimono la qualità, lo stile e vorrei dire il “tono” di risentita eleganza sempre indubbiamente riconoscibili nelle traduzioni di Ortesta. Traduzioni che si situano senz'altro lontane dall'aderenza pedissequa, “di servizio”, mantenendo sempre al centro la componente interpretativa del lavoro traduttivo. Ed è certo che nella nuova edizione di Mallarmé Ortesta si muova con maggiore dimestichezza e libertà nel testo, come provano a sufficienza i casi di parziale scioglimento dell'astrattezza auratica dell'originale.

3. Poesia in prosa

Isolare nella trattazione i volumi di traduzione di poesia in prosa – *Illuminazioni* (1986) e *Una stagione all'inferno* (1996) di Rimbaud e *Le vicinanze di Van Gogh* di René Char (1987) – ha una funzione quasi esclusivamente di comodità espositiva. A ben vedere si tratta soltanto di testi in cui viene a mancare (con qualche eccezione) il livello metrico. Non è affatto poco, si dirà, e con un'affermazione che può suonare quasi provocatoria, voglio soltanto sottolineare il fatto che proprio l'assenza della versificazione non può che mettere maggiormente in risalto quella dominante sintattica delle scelte traduttive di Ortesta che anche nei versi era evidente e che lo porta ad adottare in larga parte quegli stessi strumenti che abbiamo già descritto estesamente. Anche in questi libri le traduzioni presentano il testo a fronte e nell'impaginazione resta perfetto il parallelismo degli a-capo, sia dei capoversi di prosa, sia dove i testi si strutturano in versi, brevi e anaforici (p. es. *Marine* e *Mouvement* nelle *Illuminations*) o in versi lunghi come in alcuni testi di Char (come *Étions-nous si fragiles?*), oppure in paragrafi ridottissimi, di misura simile al versetto biblico (come le parti centrali di *Enfance*, sempre nelle *Illuminations*, o ancora *Pierres vertes* o *La gare hallucinée* nelle *Vicinanze*). Nel caso di Char, i pochi testi in versi inclusi nella raccolta sono perfettamente in linea con le soluzioni metriche delle altre traduzioni poetiche ortestiane. *Penombra in Creuse*, ad esempio, è una quartina di versi tendenzialmente alessandrini ed è tradotta con quattro versi che arieggiano il ritmo dell'endecasillabo, dei quali il secondo è un doppio settenario; oppure *L'invitata di Montguers*, quasi tutta in *octosyllabe*, è resa con versi tra le 7 e le 14 sillabe e conserva la divisione in strofe. Lo stesso vale ovviamente per le poesie di Rimbaud intercalate alla prosa della *Saison*. L'unica eccezione alla perfetta alinearità è *Départ*, un testo in quattro versetti che nella traduzione delle *Illuminations* viene ricondotto a un unico paragrafo di prosa.

Dominante sintattica, si diceva, e ancora una volta vanno annotati preliminarmente, limitando al minimo l'esemplificazione di fenomeni già osservati, alcuni aggiustamenti frequenti ma non sistematici di strutture frasali caratteristiche del francese, come la sostituzione delle negazioni esclusivo-restrittive con affermazioni accompagnate da *solo*, *soltanto* o simili (*Stagione*, *Cattivo sangue* «je ne me retrouve qu'aujourd'hui» > «soltanto nell'oggi mi ritrovo»; *Illuminazioni*, *Racconto* «de ne s' être employé jamais qu'à la perfection» > «per essersi dedicato solo alla perfezione»); la posizione postverbale dei soggetti dei verbi inaccusativi (*Stagione*, *Cattivo sangue* «La raison m'est née» > «Mi è nata la ragione»; *Notte dell'inferno* «l'horloge de la vie s'est arrêtée» > «si è fermato l'orologio della vita»; Char, *Il condannato* «deux femmes s'avançaient» > «si avvicinano due donne»); i verbi impersonali di terza singolare con *on* soggetto

resi alla terza persona plurale (*Illuminazioni*, *Città* «on a évincé» > «hanno eliminato») o al passivo (*ivi* «on sert» > «vengono servite») (ma vedi i due casi con *si* impersonale in *Città* [*Ville*]: «des compagnies ont chanté la joie» > «in gruppi si è cantata la gioia»; «l'on a dû se retrouver» > «si è dovuto incontrarci»); i verbi delle relative nelle quali il pronome è complemento oggetto volti in participi passati (*Illuminazionui*, *Infanzia I* «nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer» > «nudità dal mare, dalla flora, dagli arcobaleni ombreggiata, attraversata e vestita»; Char, *Un enigma chiarito* «tels des accusés qu'effraie leur innocence» > «come accusati atterriti dalla loro innocenza») e viceversa i participi, specialmente quelli presenti, trasformati in subordinate esplicitate relative o temporali (*Stagione*, *Vergine folle* «faisant de l'infamie une gloire» > «mentre dell'infamia fa una gloria»; *Illuminazioni*, *Fraasi* «suant» > «che trasuda»; *Giovinezza II* «pendu» > «che pendeva»; Char, *Un rampichino* «charmeur» > «che incanta»).

Rispetto alle traduzioni in versi viste sin qui, risultano molto meno sfruttate le figure di posizione e gli ordini marcati di natura retorica, che si limitano quasi esclusivamente ad anastrofi di breve giro. Qualche esempio da Rimbaud:

Illuminazioni, *Dopo il diluvio* «la mer étagée là-haut» > «il mare lassù in piani disteso»;

Notturmo volgare «les boissons répandues» > «le sparse bevande»;

Barbaro «qui nous attaquent encore le cœur et la tête» > «che ancora al cuore e alla testa ci attaccano»;

Movimento «s'éclairant sans fin» > «senza fine illuminandosi»;

Stagione, [*Jadis, si je me souviens*] «me couronna de si aimables pavots» > «di così amabili papaveri mi aveva incoronato»;

Adieu «meurent sur les saisons» > «sulle stagioni muoiono» e «J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels» > «Poteri sovrumani ho creduto di ottenere».

Troviamo però spesso, e con una concentrazione insolitamente alta nella *Stagione*, il complemento predicativo anticipato rispetto alla copula o al verbo che lo regge, con rimando del soggetto: *Cattivo sangue* «L'Esprit est proche» > «Prossimo è lo spirito»; *Notte dell'inferno* «Les hallucinations sont innombrables» > «Innumerevoli sono le allucinazioni» e «Ma vie ne fut que folies douces» > «Solo dolci follie fu la mia vita» (con contestuale riscrittura della negazione; e vedi poi anche un caso di semplice isolamento a destra del soggetto, *Vergine folle* «sa charité est ensorcelée» > «è stregata la sua carità»). Casi simili anche nelle *Vicinanze*: *Sotto un cupido vento* (già il titolo presenta un'inversione, da *Sous un vent cupide*), «Le passé est sans amour-propre» > «Privo di amor proprio è il passato» e «si tout fut feu d'abord» > «se fuoco tutto fu in principio», dove l'inversione interessa anche il soggetto, ma qui il testo è *Eravamo così*

fragili?, in versi lunghi e non in prosa.⁹⁶

Considerando che è del tutto assente l'epifrasi e solo occasionale l'iperbato possiamo dire che nel tradurre poesia in prosa Ortesta non intende giocare su questi effetti retorici, che si confermano dunque, secondo quanto si diceva nel paragrafo precedente, come potenti effetti di compenso dell'assetto metrico. Il traduttore insisterà piuttosto, ancora una volta, sul versante della "ridettatura" del testo sintagma per sintagma, sulla riorganizzazione degli elementi costitutivi della frase. Prima di tutto notiamo la semplice redistribuzione dei sintagmi:

Stagione, Cattivo sangue «je danse le sabbat dans une rouge clairière» > «in una radura rossa sto ballando il sabba» e «je suis de race inférieure de toute éternité» > «da tempo immemorabile io sono di razza inferiore»;

Illuminazioni, Antico «couronné de fleurettes et de baies tes yeux, des boules précieuses, remuent» > «coronata di bacche e di piccoli fiori *si muovono*, sfere preziose, i tuoi occhi»;

Illuminazioni, Vagabondi «et me tirait dans la salle en hurlant son songe de chagrin idiote» > «e urlando il suo sogno di afflizione idiota mi trascinava per la stanza»;

Illuminazioni, Città «Pour l'étranger de notre temps la reconnaissance est impossible» > «La ricognizione è impossibile per lo straniero di oggi»;

Char, La lettrice imbellettata «Afin que se répande sur notre voisinage une moins décevante lumière, sur notre convoitise un sein mieux médaillé» > «perché una luce meno fallace si diffonda sulla nostra vicinanza, un seno meglio decorato sulla nostra brama» (con doppia inversione parallela CS > SC).

Tra questi spostamenti si possono evidenziare gli isolamenti in attacco o in chiusura di elementi accessori (apposizioni, determinazioni di tempo o altri elementi) che spesso nell'originale si trovano in inciso:

Stagione, Cattivo sangue «J'aurais fait, *manant*, le voyage de terre sainte» > «villico asservito, avrei fatto il viaggio in terra santa»;

Stagione, Vergine folle «mon chagrin se renouvelant *sans cesse*, et me trouvant plus égarée à mes yeux» > «senza posa, mi rinnovava la mia pena e ai miei stessi occhi apparivo più smarrita»;

Illuminazioni, Bottom «je courus aux champs, *âne*, claironnant et brandissant mon grief» > «io asino squillante corsi ai campi, brandendo il mio lamento»;

Illuminazioni, H «elle a été, à des époques nombreuses, l'ardente hygiène des races» > «in epoca numerose, ella è stata l'ardente igiene delle razze»;

Char, Étions-nous si fragiles? «Mon souci, *ce présent mal dissimulé*, peut enfin

⁹⁶ Non ho ritenuto di trattare partitamente i testi di Char in prosa e in versi, dal momento che le soluzioni traduttive mi sono parse comparabili.

courir hors de moi» > «Mi abbandona finalmente questo affanno, *mio presente mal dissimulato*»;

e, viceversa, l'isolamento in inciso di un complemento (*Stagione, Alchimia del verbo* «*Depuis longtemps, je me vantaïs de posséder tous les paysages*» > «Mi vantavo, *da molto tempo*, di possedere tutti i paesaggi»; *Illuminazioni, Metropolitana* «*Le matin où avec Elle, vous vous débattîtes parmi les éclats de neige*» > «Il mattino in cui, *fra i bagliori di neve*, con Lei vi dibatteste»).

Al solito è molto frequente la revisione delle dittologie e delle enumerazioni, prima di tutto per semplice spostamento, come avviene nei casi seguenti:

Illuminazioni, Città «*de l'ombre et des tourbillons*» > «del turbine vorticoso e dell'ombra» e «*cours et terrasses*» > «terrazze e cortili»;

Illuminazioni, Metropolitana «*de grilles et de murs*» > «da muri e cancellate»; *Barbare*, «*les chevelures et les yeux*» > «gli occhi e le chiome»;

Char, *Eravamo così fragili?* «*Ce corps sans ardeur stoppe chute*» > «Si arresta questo corpo senza ardore crolla»;

Stagione, Cattivo sangue «*me bat, me renverse, me traîne*» > «mi schiaccia e travolge, mi trascina»;

Stagione, Notte dell'inferno «*La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse*» > «Mi atterra la violenza del veleno, *mi sfigura, mi torce le membra*» e «*la foi soulage, guide, guérit*» > «la fede guarisce, è un conforto, una guida»;

Illuminazioni, Infanzia I «*grecs, slaves, celtiques*» > «celtici, slavi, greci».

Una dittologia può poi essere trasformata in un rapporto di dipendenza per trasposizione di un elemento in una diversa categoria grammaticale (*Stagione, Vergine folle* «*je ramperais et me tordrais*» > «mi contorcerei strisciando»), e all'inverso introdotta (*Vergine folle* «*tristement dépitée*» > «triste, stizzita»; Char, *La stazione allucinata* «*cette assaillante nue*» > «questa nube e i suoi assalti»; *L'invitata di Montguers* «*passé pour durer*» > «passa e dura»). Meno spesso una dittologia è ottenuta per raddoppiamento di un termine dell'originale: *Vergine folle* «*il me semblait avoir l'esprit inerte*» > «mi sembrava *stanco e abbattuto*»; *Illuminazioni, Veglie III* «*seule vue d'aurore*» > «veduta d'aurora *unica e sola*».

Tutti elementi, questi, che movimentano, ma non contraddicono una strettissima aderenza al testo. Ma il traduttore può anche non di rado spingersi a riformulazioni delle strutture sintattiche che comportano sottili, talvolta rischiosi, slittamenti semantici, la cui efficacia va valutata caso per caso. Prendiamo un passo di *Giovinetza IV*, dalle *Illuminazioni*.

toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvront autour de

ton siège. Des êtres parfaits, imprévus, s'offriront à tes expériences. Dans tes environs *affluera* rêveusement la curiosité d'anciennes foules et de luxes oisifs. Ta mémoire et tes sens *ne seront que la nourriture* de ton impulsion créatrice. *Quant au monde*, quand tu sortiras que sera-t-il devenu?

tutte *in movimento appariranno* attorno al tuo seggio possibilità armoniche e architettoniche. Esseri perfetti, imprevisi, si offriranno alle tue esperienze. Nei tuoi paraggi la curiosità di antiche folle e di lussi oziosi *affluirà* sognante. *Unico nutrimento* al tuo impulso creatore *saranno* i tuoi sensi e la tua memoria. *E il mondo*, quando ne sarai fuori, che sarà diventato?

Il significato del primo verbo di movimento *s'émouvront* è scomposto in due elementi distinti, un verbo che attesta la comparsa e un complemento che indica il moto (*in movimento appariranno*), mentre il soggetto (*possibilità*) viene ritardato fino alla fine della frase. L'infinito *tutte* finisce nel testo tradotto per riferirsi all'essere «in movimento» e non indica più l'ampiezza esaustiva delle possibilità. Il verbo *affluirà* è invece spostato in fondo alla frase e accompagnato non più da un avverbio, ma da un aggettivo in funzione di complemento predicativo del soggetto da cui risulta notevolmente distanziato (*rêveusement* > *sognante*). La seguente frase negativa esclusivo-restrittiva viene volta in affermativa con l'aggettivo *unico* ad accompagnare il nome del predicato che apre la frase (*unico nutrimento*), modificando leggermente il senso del passo: la memoria e i sensi saranno tutto ciò che l'impulso creatore avrà per nutrimento, mentre nell'originale si dice piuttosto che quella di nutrirlo sarà l'unica funzione che memoria e sensi avranno, senza escludere altre forme di *nourriture* per l'opera demiurgica del Veggente. Il risultato che si finisce per ottenere è questa volta meno felice e cioè di rendere l'operazione mentale evocata da Rimbaud meno potente e meno ampia.

Si può citare ancora un brano, questa volta da Char. Il traduttore attraverso uno spostamento minimo ottiene il risultato di chiarire la propria lettura della *Lettrice imbellettata*: «Libérée de son patrimoine, ne mettant personne à terre, elle [la lune] regarde bleuir *avec malice et cruauté* le champ des invectives» > «Liberata dal suo patrimonio, senza abbattere nessuno, [la luna] guarda *con malizia e crudeltà* illividire il campo delle invettive». A parte la frase gerundiale originale «ne mettant personne à terre», resa con una esclusiva implicita all'infinito «senza abbattere nessuno», va notato lo spostamento del verbo dell'infinitiva dopo il complemento, che ne chiarisce – o meglio ne interpreta – la funzione, legandolo più strettamente allo sguardo della luna, mentre nell'originale esso pareva oscillare ambiguamente tra la luna che guarda e «il campo delle invettive», mentre in traduzione l'attribuzione di sentimenti disforici alla luna finisce per accostarla di più a quel “luogo” della negatività umana.

Al di là dei dubbi che possono sorgere circa l'interpretazione di alcuni passi,

è comunque indubbia la capacità di Ortesta di intonarsi all'atmosfera complessiva delle opere con cui si confronta. Possiamo in proposito soffermarci un po' più a lungo sulle caratteristiche della traduzione della *Saison en enfer*. Qui la ricerca del giusto accordo porta Ortesta all'intensificazione degli strumenti sintattici volti a conservare il tono convulso, teso, agitato, talvolta gridato, l'ingorgo emotivo del crudo esame di coscienza di Rimbaud. Una rapida campionatura di questo armamentario include prima di tutto le dislocazioni, anche a destra, con quel tanto di non programmato, di chiarimento enfatico, che esse comportano: *Cattivo sangue* «J'ai connu chaque fils de famille» > «Li ho conosciuti tutti, i figli di famiglia!»; *Vergine folle* «Enfin, faisons cette confidence» > «Facciamola, insomma, questa confidenza» e «Ma richesse, je la voudrais tachée de sang partout» > «La vorrei tutta macchiata di sangue, la mia ricchezza», e qui è notevole che nell'originale la dislocazione ci sia già, ma a sinistra. Ma naturalmente le più frequenti sono le dislocazioni a sinistra (e l'esemplificazione non solo non è esaustiva, ma non arriva nemmeno a metà del libretto):

Cattivo sangue «Je n'aurai jamais ma main» > «La mia mano, quella non l'avrò mai»;

Ivi, «Tu ne sais ni où tu vas ni pourquoi tu vas» > «Dove vai e perché vai, tu non lo sai»;

Ivi, «Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière» > «Sì, i miei occhi li ho chiusi alla vostra luce»;

Ivi, «il faut jeter la pourriture à l'écart» > «il marciume bisogna buttarlo via»;

Ivi, «tout mon fardeau est déposé» > «il mio fardello finalmente l'ho deposto» (con rafforzamento avverbiale);

Ivi, «Je ne serais plus capable de demander le réconfort d'une bastonnade» > «Una scarica di botte non la chiederei più per mio conforto» (qui alla riformulazione sintattica, con *réconfort* che diviene complemento di fine, si aggiunge l'intensità del lessico: *bastonnade* > *scarica di botte*);

Notte dell'inferno «Je ferai de l'or, des remèdes» > «Farmachi, oro, io li potrò fare»;

Vergine folle «L'amour est à réinventer, on le sait» > «L'amore, si sa, bisogna reinventarlo» (si noti la resa esplicita dell'infinito preposizionale del francese).

Aggiungo anche due casi, piuttosto simili, in cui però la prima frase è un'enumerazione in sintassi nominale e la ripresa pronominale si situa in una frase giustapposta mediante i due punti: *Cattivo sangue* «Les rages, les débauches, la folie, dont je sais tous les élans et les désastres» > «Rabbia, depravazione, follia: ne conosco tutti gli slanci e i disastri»; *Addio* «J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames» > «Feste, trionfi, drammi: ne ho creati d'ogni specie».

Mi pare che portino nella stessa direzione le traduzioni di alcuni passi in cui all'ipotassi viene sostituita la giustapposizione accompagnata da una ripresa anaforica mediante pronomi dimostrativo o indefinito che intensifica il valore assertivo del giudizio dell'io lirico:

Cattivo sangue «La main à plume vaut la main à charrue» > «Mano da penna e mano d'aratro, l'una vale l'altra» e «Il m'est bien évident que j'ai toujours été race inférieure» > «Sono sempre stato razza inferiore, *questo* mi è proprio chiaro» (e nello stesso componimento vedi la figura simmetrica: «D'eux, j'ai: l'idolâtrie et l'amour du sacrilège» > «*Questo* ho preso da loro: l'idolatria e l'amore per il sacrilegio»);

Alchimia del verbo «J'aimai le désert, les verger brûlés, les boutiques fanées, les boissons tiédies» > «Il deserto, i frutteti riarsi, stinte botteghe malandate, bevande scaldate, *tutto questo* mi piacque» (di taglio letterario sia *riarsi* sia il raddoppiamento "a occhiale" *fanées* > *stinte* [...] *malandate*);

Addio «Car je puis dire que la victoire m'est acquise» > «Ho raggiunto la vittoria, *questo* posso ben dirlo».

Un ulteriore costrutto da segnalare, meno frequente, ma notevole proprio perché abitualmente viene riadattato o rimosso,⁹⁷ sono le frasi scisse, p. es.: *Cattivo sangue* «La vie fleurit par le travail» > «è col lavoro che fiorisce la vita»; *Vergine folle* «celui qui a perdu les vierges folles» > «è lui che ha dannato le vergini folli» e «Peut-être devrais-je m'adresser à Dieu» > «è a Dio, forse, che dovrei rivolgermi».

Ancora, va notata la ripresa e l'adattamento efficace delle espressioni dalla forte intonazione esclamativa («L'honnêteté de la mendicité me navre» > «quanto m'affligge l'onestà del mendicume», «suis-je bête!» > «quanto sono stupido!», «Est-ce bête!» > «Che scemenza!», etc.) o duramente allocutiva (è il caso di «Allons» > «Su, avanti», «Tais-toi, mais tais-toi!» > «Zitto, sta' zitto una buona volta!», «Tous, venez» > «Venite, su, venite tutti», «Vite, vite en peu» > «presto, su!, presto», etc.). In *Cattivo sangue* Ortesta si spinge sino all'anacoluto traducendo il celebre «La vie est la farce à mener par tous» con «La vita è la farza che tutti ci tocca recitare», e, se pure non rende con un tema sospeso («vous qui aimex [...] je vous détache») la parte conclusiva di *Un giorno, se ben ricordo*, la sua versione non perde nulla in efficacia attraverso l'introduzione dell'interiezione *ecco* e il passaggio *hideux* > *schifosi*:

Ah! j'en ai trop pris: – Mais, cher Satan, je vous en conjure, une prune moins irritée! et en attendant les quelques petites lâchetés en retard, *vous* qui aimez

⁹⁷ Anche nella stessa *Stagione*, p. es. in *Un tempo, se ben ricordo*: «c'est à vous que mon trésor à été confié» > «proprio a voi è stato affidato il mio tesoro», ma con contestuale rafforzamento del dativo con *proprio*.

dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructive, je vous détache ces quelques *hideux* feuillets de mon carnet de damné.

Ah! quante ne ho subite: – Ma ve ne supplico, caro Satana, una pupilla meno irritata! e in attesa di piccole viltà in ritardo, *ecco*, dal mio taccuino di dannato strappo *per voi*, che in uno scrittore apprezzate l'assenza di facultà descrittive o istruttive, questi pochi foglietti *schifosi*.

La concitazione dell'opera rimbaudiana, la tensione e la rapidità dei suoi trapassi vengono rese anche mediante contrazioni della sintassi ottenute sopprimendo e sostituendolo con un segno di punteggiatura un nesso esplicito, come avviene ad esempio con i due punti introdotti in *Un giorno, se ben ricordo* «Ma vie était un festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient» > «la mia vita era un festino: vi scorrevano tutti i vini, vi si apriva ogni cuore». Si veda ancora da *Cattivo sangue*: «Je reviendrais, avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux» > «Ritornero: pelle scura, membra di ferro, occhio furente» da confrontare direttamente con *Addio* «Je me revois la peau rongée par la boue et la peste» > «Mi rivedo, la pelle smangiata dalla peste e dal fango», dove con l'immissione della virgola quelli che prima sono gli oggetti della visione diventano, come nel primo esempio, qualità immediatamente giustapposte e riferite all'io.⁹⁸

Per quanto poco originale, tautologica persino, non trovo definizione migliore di quella di ricerca della precisione e dell'intonazione, per descrivere l'intento profondo dell'attività traduttiva di Ortesta. Il fatto che un'equivalenza esatta tra le lingue sia costitutivamente inattuabile implica che occorre costruire un sistema di corrispondenze, volto a rendere insieme la lettera e qualcosa di tanto imprevedibile come il tono del discorso, la voce del poeta che parla nel testo. La traduzione è uno dei modi dell'interpretazione,⁹⁹ propone una lettura, un'idea del testo, comunica un'intenzione ermeneutica, ma funziona riconoscendo e facendo riconoscere quella voce nella modulazione degli elementi fonici, ritmici, semantici, sintattici e retorici del verso, posti in un equilibrio fluido e dinamico tra loro che impone al traduttore il continuo rimando dal livello molecolare a quelli via via più ampi di testo, macrotesto, opera dell'autore, codici formali, ideologici e culturali. Quel che abbiamo visto nella *Saison* non è che un esempio di come dopo aver compreso il tono dominante dell'opera Ortesta punti a sottolinearlo e talora persino intensificarlo mediante espedienti anche

⁹⁸ Cfr. anche, sempre da *Cattivo sangue*, «Il faut se soumettre au baptême, s'habiller, travailler» > «Sottomettersi al battesimo, vestirsi, lavorare: è inevitabile».

⁹⁹ Da questo punto di vista il testo "a fronte" resta, in questa come in tutte le operazioni critiche, «un dispositivo di verifica dei significati che gli [al testo] sono attribuiti o che vengono prodotti a partire dalla lettera» (Lavagetto 2007, VIII), ed è questo il significato che credo si debba dare al termine imperfetto ma inevitabile di "fedeltà".

estremamente minuti, strumenti sintattici e accorgimenti a volte minimi ma di grande efficacia se visti nell'ottica dell'opera nel suo complesso. Tale ricerca si fa evidente anche nel lessico, in primo luogo nell'aderenza termine a termine delle aree semanticamente più caratterizzanti, ma poi soprattutto nella solita tendenza all'aggiunzione, all'espansione perifrastica nei punti dove tanto forte è il rischio dell'ambiguità che si preferisce pagare il dazio dell'amplificazione, magari persino con una sfumatura di solennità, talvolta con aperture dell'intera sintassi.

Nel caso di Rimbaud possiamo vedere come la resa del lessico astratto del campo morale-affettivo sia sempre fine: *domesticité* > *asservimento*; *attendrissement* > *compassione*; *camaraderie* > *familiarità*; *lassitude* > *sfinimento*; *affaissement et l'effroi* > *l'avvilimento e il terrore*; e lo stesso vale per il trattamento dei verbi delle operazioni mentali dell'impetosa autoscopia del ragazzo di Charleville: *J'ai songé* > *ho pensato*; *Je reconnaissais* > *mi rendevo conto*; *Je soupirais* > *mi dicevo sospirando*; *Je vois* > *mi rendo conto*; *Je m'aperçois* > *mi accorgo*; *Il ne faut même plus songer à cela* > *non bisogna più nemmeno pensarci*; *Je me réponds* > *mi dico*; *Je songe* > *penso*, talora con esplicita volontà di precisare ulteriormente parafrasando: *J'ai dans la tête* > *ho impresse nella mente*; *J'ai un jugement* > *sono capace di un giudizio*; *Je m' imagine* > *riesco a immaginarmi*; *Rappelait* > *riportava alla mente*. Altrettanto rimbaudiana è quella straordinaria capacità di nominare che, con Bonnefoy, «sembra permettere una partecipazione immediata e più che cieca alla fiamma violenta di ciò che è»,¹⁰⁰ e dunque comporta una grande presa “concreta” sull'immagine, la forza di trattenere i dettagli del caleidoscopio mentale, p. es. i tanti fitonimi delle *Illuminazioni*: *sainfoins* > *lupinelle*; *clochettes* > *campanule*; *giroflées* > *violaccicche*; *genêts* > *ginestre*; *taillis* > *bosco ceduo*; *sapins* > *abeti*; *lauriers* > *lauri*; *acajou* > *mogano* (ma anche altri campi semantici, cfr. *gazes* > *organze*; *brick* > *brigantino*; *dogues* > *alani*, oltre ai numerosi forestierismi usati da Rimbaud, che Ortesta lascia non tradotti, dando magari qualche chiarimento nelle note,¹⁰¹ come *cottage*, *steerage*, *wasserfall*, *villa*, *enbankments*, *adagio*, *pier*). L'alacre ricerca di esattezza riguarda ovviamente anche le immagini più icastiche ed espressive: *bonnes femmes* > *donnette*; *vieille fille* > *zitella*; *pissotière* > *pisciatoio*; *hideux* > *ripugnante*; *terne et lâche* > *squallida e vile*; *nous nous dégoûtons* > *ci facciamo schifo*; *gagne* > *acchiappa*; *m'en tairai* > *me ne starò zitto*; *ne perdraient pas* > *non si lascerebbero scappare*; *prendre du dos* > *prenderselo in quel posto*; magari occasionalmente rifinite mediante affissi di sapore espressionista come *méchant* > *incattivita*; *rongé* > *smangiato*. Piuttosto frequenti sono anche i cambiamenti di categoria grammaticale di molti

¹⁰⁰ Bonnefoy 2010b, 81.

¹⁰¹ *Una stagione all'inferno* invece non presenta altri apparati oltre all'indicazione dell'edizione di riferimento e al saggio di Michel Butor.

sostantivi che indicano un'azione o il suo risultato, trasposti in traduzione con i rispettivi infiniti sostantivati: *un éternement* > *un perdere vigore*; *une débâdade* > *uno sfrenarsi*; *le pivotement* > *il roteare*; *brisement* > *spezzarsi*; *causerie* > *conversare*; *concession* > *concedersi*.

Questa corrispondenza punto per punto è tutto sommato l'aspetto più facile da documentare, verificabile ad apertura di pagina. Più interessante è ancora una volta la casistica delle espansioni e delle perifrasi, che interviene dove la sfumatura di significato viene ricercata mediante l'aggiunta di nuovi elementi. Il caso più semplice è quello dell'introduzione di polirematiche come *squares* > *piazze alberate*, *reître* > *cavaliere di ventura*, *garnis* > *camere ammobiliate*, o di espressioni che dirottano, per così dire, un tratto semantico sulla sintassi: *maladresse* > *manca di destrezza*; *rendu* > *di nuovo [...] consegnati*; *redescendra* > *di nuovo scenderà*; *renvoyer* > *ancora respingerlo*; *tètent* > *succhiano alle poppe*. Meno ovvie¹⁰² invece le soluzioni che riguardano alcuni sostantivi senza un equivalente adeguato, soluzioni che vanno dall'aggiunta al sostantivo di un aggettivo che lo precisa (*gourmandise* > *ghiotta avidità*; *l'étendue* > *il vasto orizzonte*; *propreté* > *decorosa semplicità*; *tourbillons* > *turbine vorticoso*; *gazon* > *tappeto erboso*) o di una relativa (*démangeaison* > *piaga che prude*; *mon ver* > *tarlo che mi rodeva* – ma qui la relativa serve piuttosto a precisare il significato del possessivo), per arrivare sino alla completa riformulazione, come in *par toute la rustrerie* > *tra tangheri e balordi*, dove la caratteristica astratta della rozzezza viene riportata sul piano concreto dei suoi portatori. Oppure, per gli aggettivi, la qualità viene estratta e spostata su un complemento di specificazione: *poivrées* > *ebbra di pepe* e *aux pays poivrées et détrempés* > *nei paesi del pepe e inzuppati d'acqua*.

I verbi, come già ci saremmo aspettati, sono invece un campo di maggiore creatività, la categoria grammaticale per rendere la quale Ortesta cede di più all'accensione retorica delle immagini, mediante una generica intensificazione (*j'ai fait le bond* > *mi avventai con un balzo*; *il m'attaque* > *mi si scaglia contro*), mediante lo smembramento semantico del verbo in una combinazione di verbo e oggetto (*sonnent leur bravoure* > *lanciano lo squillo del loro ardimento*), oppure l'introduzione di un predicativo anticipato (*s'échafaude* > *tutta impalcature s'innalza*; *se dresse* > *ritta si leva*), o infine con l'aggiunta o la riformulazione dei complementi, raggiungendo anche notevoli punte di verticalità lirica come *agite ses pavillons multicolores* > *in uno sventolio multicolore avanza*, e persino fonosimbolica, come nel dittongo e tritongo su semivocale /w/ di «*Ils se pâmaient*» > «*si estenuavano in deliquio*» e nelle vibranti di «*frissonèrent*» > «*trasalirono in brividi*», secondo la consueta formula con movimentazione di *in* che già si

¹⁰² Salvo casi quasi obbligati come *fil de famille* > *ragazzo di buona famiglia*.

segnalava nella traduzione in versi.¹⁰³

3.1 Quarta lettura: Char

Prima di spendere qualche parola in più sulla traduzione da René Char e leggerne un testo, vale la pena di presentare sinteticamente le caratteristiche del testo. *Les voisinages de Van Gogh* è una delle ultime opere di Char, pubblicata nel maggio 1985. Si tratta di una raccolta divisa in due parti, la prima, omonima, composta da undici testi e la seconda, intitolata *Te devinant éveillé pour si peu...* (*Immaginandoti sveglio per così poco...*), composta da sette poesie. I testi sono per la maggior parte in prosa (13 su 18 totali) e sono accompagnati da un *prière d'insérer* dello stesso Char, che mette in luce il senso della propria affinità con Van Gogh.¹⁰⁴ Prima che il folle recluso, «un giusto che il manicomio di Saint-Paul-de-Mausole raccolse demente a un centinaio di metri da Glanum non ancora dissotterrata», il poeta francese guarda al pittore «esaltato se non poco fidato», profondamente immerso nella natura e nelle luci della Provenza. Per Char l'occhio di Van Gogh sapeva possedere i suoi soggetti naturali con «sovrana sofferenza», e quando la stessa natura, come l'autore racconta, ha in seguito circondato la sua «vita rinchiusa tra le sbarre di tante sventure»,¹⁰⁵ proprio nello spazio ristretto di questa reclusione il poeta ha cercato «lo scambio al fondo degli occhi di Vincent», ha cercato di vedere quella natura nella stessa luce, con lo stesso patimento, con gli stessi colori splendenti.

Nella raccolta sono centrali il tema della natura, colta nel tempo della primavera imminente, nell'emblematico momento liminare dello scioglimento delle nevi, e il tema della luce, sia la luce naturale della luna e degli astri, sia il simbolico bagliore rosso della passione, che mette in comunicazione attraverso i secoli due pittori diversissimi come il barocco dagli arditi chiaroscuri Georges de la Tour (di cui in *Bornage* viene evocata la famosa *Maddalena delle due fiamme*: «*Colei che apparve senza essere vista sarà nata dal bagliore di due candele*»)¹⁰⁶ e Vincent Van Gogh. Non è difficile intuire le affinità poetiche e tematiche con il lavoro di Ortesta, che ancora una volta fanno di un'operazione editoriale il luogo di una profonda comunione e di una stessa domanda di senso. Prima di tutto vi troviamo la proiezione/sovrapposizione con le vicende di un artista fi-

¹⁰³ Diverso il caso di *I ponti*, «Obliquant en angles» > «che [...] sterzano in angoli obliqui», dove la preposizione è originale.

¹⁰⁴ Il testo è poi accolto al volume partire dalla seconda edizione del giugno 1985 (cfr. gli apparati di Jean Roudaut all'edizione di riferimento, Char 1995, 1397).

¹⁰⁵ Char si riferisce probabilmente ai periodi di convalescenza e immobilità a seguito di problemi cardiaci aggravatisi dopo il suo ritorno in Provenza, alla fine degli anni Settanta. Per una cronologia dettagliata della sua biografia cfr. Char 1995, LXIII-LXXXVI.

¹⁰⁶ Corsivo originale.

gurativo, e di Van Gogh in particolare,¹⁰⁷ la cui opera è attraversata da un'acuta sofferenza, l'affetto per gli animali domestici (il commiato dopo la morte del cane Tigrone è il tema di *Le bon sauteur*),¹⁰⁸ la possibilità di intravedere la primavera dagli spiragli dell'inverno, la pulsazione inarrestabile della vita dentro quella morte-in-vita che è la vecchiaia («Si arresta questo corpo senza ardore crolla / E ritorna ai suoi germogli»).¹⁰⁹

Anche in questo caso il suo lavoro di traduttore si lascia inquadrare all'incrocio tra precisione lessicale (*grimperau* > *rampichino*; *taillis* > *bosco ceduo*; *convoitise* > *brama*), mobilitazione dell'*ordo verborum* («se donnant mensongèrement pour immortel» > «che menzognero si offriva immortale»), impennate liriche e chiarificazione sintattica. Al solito accade che singoli termini vengano parafrasati per mancanza di un equivalente immediato (*tutoyeuse* > *segrete confidenti*; *mes lointains* > *mio orizzonte* [...], *lontano*; *les nuages cantonnes* > *banchi di nubi si accampano*), ma più interessanti sono quelli che vengono ricondotti a espressioni più pregnanti (*est reparti* > *ha ripreso il suo cammino*; *l'emmenera* > *se lo porterà via*) e, soprattutto, quelli che suggeriscono di spingere sul pedale del lirico (*miroissait* > *sfavillava il suo splendore*; *s'accélérent nos larmes* > *si sfrenano le nostre lacrime a dirotto*), specie accostando sapientemente la massima concretezza del figurante alla massima astrazione del figurato: *l'essentiel des restes de ma vie* > *quanto vive nelle rovine della mia vita*; *la nuit s'habillait* > *la notte indossava* [...] *la sua veste*. Rari in questo senso gli addomesticamenti, come *les fougères s'exprimaient* > *le felci venivano alla luce*.

Come accadeva anche con Mallarmé, Ortesta a volte tende a esplicitare il senso di espressioni ellittiche e chiuse (p. es. «leur possible de malheur» > «la sventura che gli appartiene»; «l'apport du jour est beaucoup trop faible» > «la presenza del giorno è un dono veramente troppo debole»), e in parte a sciogliere

¹⁰⁷ Ci torneremo in seguito, ma ricordiamo che è un autoritratto di Van Gogh a campeggiare sulla copertina della riedizione della *Vita non romanzata* di Dino Campana di Carlo Pariani curata da Ortesta per Guanda (le versioni della copertina della prima edizione sono in realtà due: nell'altra è riprodotto *Il fuoco* di Giuseppe Arcimboldo), e ancora nel 2001 Ortesta tradusse *Il volto di Van Gogh*, biografia-referto postumo del medico francese François Bernard Michel.

¹⁰⁸ Come anticipato nella prima parte, nella *Nera costanza* compaiono una poesia dedicata al gatto Pamino e una al cane Olga, cfr. Ortesta in D'Orrico 1986: «Il sapore fiabesco è dato anche dalla presenza di molti animali, c'è il gatto Pamino, c'è Olga, che è un cane samoiedo, ci sono pantere e torelli. Ho cercato di guardare il mondo dal punto di vista degli animali che è poi il punto di vista dei bambini e anche quello delle favole. Ma questi animali, Olga, per fare un esempio, si muovono sullo sfondo di Milano, il parco Forlanini, le fermate dei tram. Una città violenta e avvelenata, dove però sto bene».

¹⁰⁹ «Nel presentimento della morte, nella veglia senza paradiso della vecchiaia, il viaggio estremo, tra memoria del passato e lucido sguardo su un presente sempre più spento e demente, si compie attraverso ineliminabili presenze in cui forte continua a pulsare "materia indubitabile" la vita», Ortesta 1987a, quarta di copertina, che suppongo opera dello stesso. Cfr. Ortesta 1989a, 47: «tu che tutto estirpi ricominciando da capo».

la densità dei costrutti favorendo la paratassi sull'ipotassi («courber le roseu vert sans l'entendre souffrir» > «piegare il giunco verde e non sentire la sua pena»), pur mantenendo altissima la temperatura, come nel finale di *Le condamné*: «Deux femmes s'avançaient, s'encourageant l'une l'autre à faire l'éloge du condamné, sous des allusions sans douceur» > «Si avvicinano due donne, l'un l'altra incoraggiandosi a fare l'elogio del condannato. *Le allusioni non avevano dolcezza*». Il punto fermo esalta la durezza dell'ultima frase, la volgarità che circonda giorni di reclusione che «si addippanano» e condannano a un'«indolenza» senza conforto. Una promozione della chiusa a sentenza che possiamo mettere in rapporto con la tesissima e quasi oracolare concentrazione di «Qu'un vitre héberge son souffle / Comme le veulent les amants!» > «Sia accolto in un vetro il suo respiro / È questo il volere degli amanti!».

Proviamo a vedere più nel dettaglio la traduzione dell'ultimo testo, *Une bergeronnette marche sur l'eau noire*, cioè *Una cutrettola corre sull'acqua nera*.

Maintenant que nous sommes délivrés de l'espérance et que la veillée fraichit, nul champ sanglant derrière nous, tel celui que laisserait un chirurgien peu scrupuleux au final de son ouvrage. Que le geste paraît beau quand l'adresse est foudroyante, la suppression du mal acquise! Bergeronnette, bonne fête!

Mare de Réalpanier, 1984

Adesso che siamo spogliati della speranza e si leva il fresco della veglia, nessun campo insanguinato alle nostre spalle, come quello lasciato alla fine della sua opera da un chirurgo poco scrupoloso. Come appare bello il gesto quando la destrezza è fulminante, ormai certa la soppressione del male! Buona festa, ballerina!

Mare de Réalpanier, 1984

L'abbandono della speranza, non negativo perché significa la fine di ogni aspettativa che possa deformare la percezione del momento attuale,¹¹⁰ è tradotto con un termine che implica l'abbandono di una veste o di un'abitudine (o con Mallarmé di un *plumage*), *délivrés* > *spogliati*, e istituisce un richiamo fonico con *veglia*, che si trova dopo l'ampliamento in verbo e oggetto di *fraichit*: «la veillée fraichit» > «si leva il fresco della veglia». L'immagine cruda del «campo insanguinato», che non è stato abbandonato dietro di sé dalla figura un po' grottesca di un «chirurgo poco scrupoloso», viene resa trasformando la relativa, come di consueto, in participio passato: *celui que laisserait* > *quello lasciato*. Grande importanza assume in questa poesia di Char il gesto «bello» dell'uccellino. Vale la pena di spostare l'attenzione per un attimo al testo d'apertura, *L'avant-Glanum*

¹¹⁰ Cfr. Bishop 1990, 98: «cette "espérance" qui risque de tout falsifier, de déformer l'expérience, déjà divine, du *hic et nunc*», ma cfr. tutta la lettura alle pp. 97-99.

(*Prima di Glanum*): la prima poesia si concludeva sull'umanità come «materia indubitabile»,¹¹¹ sulla sua incancellabile presenza nel mondo, ma solo dopo aver mostrato il potenziale disaccordo tra la luce delle stelle e la luce della luna. La prima forma di luminosità celeste mostrava una «spaventosa familiarità» con il «rosso degli uomini», il rossore di passioni maligne che indicavano «leur possible de malheur», il male come possibilità o piuttosto come orizzonte inevitabile (di cui Ortesta coglie e intensifica la sfumatura di poter-essere heideggeriano: «la sventura che gli appartiene»); la seconda luce era invece quella della più domestica luna «assetata», che si mostrava vicina alle acque vive, indicanti il «bisogno [...] di una trasparenza rivelatrice».¹¹² Nel testo conclusivo, invece, il camminare della cutrettola rappresenta la conquista finale di un attimo perfetto, diurno e perciò lontano da entrambe, l'esaltazione di un gesto «fulminante», senza passato e senza futuro, che non nasce da nessuna violenza e da nessuna speranza, ma è solo una presenza vitale e luminosa «sull'acqua nera». Ortesta riesce a conservare l'allitterazione delle iniziali di «Bergeronnette, bonne fête» grazie all'utilizzo di un altro nome della cutrettola, cioè *ballerina*, che risulta anche perfettamente allineato con l'agilità e la gratuita perfezione del suo gesto, sottolineato dal traduttore con un elegante chiasmo: «l'adresse est foudroyante, la suppression du mal acquise!» > «la destrezza è fulminante, ormai certa la soppressione del male!».

¹¹¹ «Nous ne sommes pas matière à douter devant le rituel sablonneux laissé au rivage exténué des Saintes» > «Noi siamo materia indubitabile davanti al sabbioso rituale lasciato alla riva estenuata delle Sante».

¹¹² Bishop 1990, 84, trad. mia.

4. Tradurre l'informe

Un discorso a parte occorre fare per la traduzione dei testi incompiuti e frammentari di Mallarmé, dove l'intenzione documentaria e filologica supera quella ermeneutica, e conduce a una prassi traduttiva dagli esiti un po' diversi. Già nelle pagine che traducono i frammenti di versi di *Noces d'Hérodiade* Ortesta si dimostra meno interventista: pochi aggiustamenti lessicali e sintattici che però rispettano tendenzialmente la distribuzione delle parole nel verso, la cadenza delle inarcature e le spaziature irregolari dell'impaginato, virando insomma verso un lavoro di servizio intorno a quelli che sono materiali di un disegno non portato a termine. La traduzione dei frammenti si segnala dunque, se vogliamo, per la quasi totale "sparizione" del traduttore. Lo stato informe dei testi, il cui interesse è anche filologico e genetico, suggerisce a Ortesta una soluzione che si configura come ricalco parola per parola del testo critico di cui si serve. Nell'esempio che segue, Mallarmé aveva iniziato ad abbozzare dei versi, di cui restano solo qualche emistichio e qualche rima. Ortesta nell'impossibilità di tradurre le rime si limita a riprodurre la disposizione delle poche parole presenti, con un unico intervento notevole, che è l'inversione dell'attacco, «Elle s'arrête au seuil» > «Sulla soglia ella si arresta»:

Elle s'arrête au seuil	solitaire noces
Selon de ses	précoces
N'importe au	
A	
Tout à l'heure	si le tranchant lucide
Le glaive aida	dans suicide
La fulguration	assis
Où l'être se plongeait	
Sulla soglia ella si arresta	solitarie nozze
Secondo	dei suoi precoci
Non importa al	
A	
Fra poco	se il taglio splendente
La spada aiutò	in suicidio
La folgorazione	assiso
Dove l'essere sprofondava ¹¹³	

Altri appunti mallarmeiani presentano un testo ad uno stato ancora più arretrato di elaborazione, veri e propri foglietti, dalla caratteristica sintassi scorciata, segnata dall'assenza quasi totale di articoli, preposizioni e congiunzioni, con una punteggiatura arricchita da trattini e numeri d'ordine. Questo vale in parte per alcuni appunti che accompagnano *Erodiade*, ma ancora di più per quel

¹¹³ Testo e traduzione identici in Ortesta 1982, 126-27 e 1985c, 44-45.

non-libro straziante e misterioso che è il progetto di *Tombeau* per la morte del figlio Anatole, di cui Ortesta traduce i 202 frammenti superstiti, corredati dal fondamentale saggio di commento dell'editore critico Richard, che ricostruisce gli obiettivi del testo e le possibili strutture di questa progettata opera di salvataggio ed eternazione mentale del bambino morto di malattia. In questi casi la mimesi dell'impaginato diventa quasi ossessivo ricalco, che comprende gli a-capo, la disposizione anomala delle parole e tutti gli elementi grafici del testo base, come tmesi e tagli arbitrari dettati solo dalla ridotta dimensione della superficie di scrittura del foglietto. Provo a trascrivere originale e traduzione del frammento 22, solo per dare un'idea della forma che essi assumono:

(1)

avec don de parole
 j'aurais pu te faire
 toi, l'enfant de l'œ
 roi faire de toi
 au lieu
 – non, triste du fils
 en nous
 – te faire – de
 tâche
 non –
 or il
 souviens-toi des prouve
 qu'il le
 jours mauvais – fut –
 joua
 bouche fermée, etc. ce rôle!
 parole
 – etc. natale –
 oubliée
 c'est moi qui
 t'ai aidé depuis

(1)

con dono di parola
 avrei potuto farti
 te, la creatura dell'op.
 un re fare di te
 invece
 – no, triste del figlio
 in noi
 – farti – di
 compito
 no –
 ora egli

ricòrdati dei prova
 che lo
 giorni funesti – fu
 ebbe
 bocca chiusa, ecc. questo ruolo!
 parola
 – ecc. originaria –
 dimenticata
 sono io che
 ti ho aiutato dopo

Quando si confronta con quelli che non sono più abbozzi di versi ma veri e propri foglietti sparsi di appunti, materiali preparatori che presentano una configurazione precaria, frammentaria, inconclusa, ben alle spalle di una qualsiasi organizzazione testuale, Ortesta, proprio in ragione di questo statuto di incompiutezza, agisce con estrema cautela e con un rispetto appena sotto il limite della superstizione. Il passo successivo ed estremo in questa direzione lo stesso Ortesta del resto l'aveva già compiuto quando aveva scelto di non tradurre, all'altezza del 1982 e di nuovo nel 1985, alcuni dei passi più sbriciolati di quanto rimane del progetto di *Hérodiane*, evitando di tradire l'intenzione per nulla perspicua del testo. Questi passi vengono lasciati da Ortesta nel solo originale francese¹¹⁴ e vale la pena di soffermarsi sulle parole dedicate a questa scelta:

Quattro frammenti, tra quelli che compongono il manoscritto dell'*Ouverture ancienne*, ci sono sembrati particolarmente interessanti per i suggestivi riferimenti a immagini e passaggi ricorrenti nei due sonetti *Victorieusement fui le suicide beau* e *Une dentelle s'abolit*. Li presentiamo soltanto nel testo francese, perché ci è sembrato che la traduzione avrebbe arbitrariamente cancellato o sostituito l'energia di un travaglio poetico in atto¹¹⁵

Si tratta di un'affermazione importante. Le immagini nate intorno a questo testo poetico mallarmeano (la chioma della fanciulla imperatrice come casco guerriero, la pioggia di rose, la mandola che richiama per la propria forma un ventre materno) migreranno nei sonetti, la loro elaborazione subirà dunque una deviazione fondamentale che ne cambierà la destinazione. Ortesta avverte dunque la maggiore difficoltà di tradurre un testo la cui identità non è ancora definita, la cui intenzione non si è ancora espressa in maniera compiuta, e che dunque rende complesso applicare una traduzione-interpretazione che non sia anche una inevitabile forzatura di un lavoro ancora non concluso. Il traduttore anzi teme in questo modo di "sostituirsi" all'autore. Nella nota alla traduzione di Baudelaire, diversi anni dopo, Ortesta cita un passo di Valéry traduttore di Vir-

¹¹⁴ Si tratta dei frammenti si trovano alle pp. 140-143 dell'edizione Guanda, Ortesta 1982 e 72-75 dell'edizione SE, Ortesta 1985c.

¹¹⁵ Ortesta 1985c, 79.

gilio, in cui il poeta francese ricorda di aver avuto «l'orecchio interno teso verso il possibile, verso ciò che sta per mormorarsi da sé solo e, mormorato, tornare desiderio».¹¹⁶ Il testo ha insomma una propria intenzione, suggerisce, allude, invita, protegge un senso più profondo, e il lavoro del traduttore viene così inteso come paziente ascolto e disposizione a rendere ciò che si può sentire anche del mormorio che vibra sotto la lettera. Ma in questo caso la primitiva “intenzione” di questi frammenti si è rivelata fallimentare, irraggiungibile, e il poeta ha finito per sfruttarne immagini e motivi altrove. Meglio, dunque, dal punto di vista del traduttore, conservarli come avantesto dei sonetti già tradotti, piuttosto che come brandello delle *Nozze di Erodiade* mai compiute. Meglio, non traducendoli, indicare al lettore la loro ultima destinazione.¹¹⁷

¹¹⁶ Ortesta 1996a, 360.

¹¹⁷ La stessa soluzione di astenersi dal tradurre era stata adottata, come anticipato, per le varianti che comparivano nel commento alle *Poesie* di Rimbaud. La motivazione di carattere filologico-genetico distingue queste operazioni da quella, analoga solo nell'esito finale, di *Da Góngora e da Mallarmé* (1948) di Ungaretti, dove le *Offrandes à divers du Faune* di Mallarmé sono date solo nell'originale francese, ma per ragioni estetiche intrinseche ai testi. Scrive Ungaretti, nella *Nota* che precede i testi (Ungaretti 2010, 211): «Sono, per la galanteria espressiva squisitamente francese che li ha resi gioielli unici, testi pressoché intraducibili».

5. Un quaderno contemporaneo?

Ortesta non ha mai pubblicato un quaderno di traduzioni, né si vuole surrettiziamente suggerirne l'esistenza mediante un titolo interrogativo. È però indubbio che tra le significative prove di traduzione da poeti contemporanei pubblicate in varie sedi, ma specialmente su «Anterem», tra il 1997 e il 2000 esistano linee di continuità non superficiali. Senza soffermarci su tratti formali che appaiono ormai consolidati, che anche qui trovano ampia espressione (ne vedremo solo un esempio più avanti) e che si confermano insomma come propri e caratterizzanti di uno stile traduttivo che il poeta adotta senza troppe distinzioni sia per le traduzioni in volume sia per quelle disperse, dirigeremo piuttosto la nostra attenzione verso la rosa dei testi e ciò che li accomuna. Ortesta non è un traduttore eclettico e non è un traduttore che ama sfidare poeti dalla sensibilità troppo distante dalla sua. È piuttosto un traduttore (e un critico) profondamente osmotico e selettivo, e non a caso le voci poetiche che traduce hanno molti punti di contatto con la sua stagione poetica che va da *Serraglio primaverile* agli inediti posti alla fine e all'inizio della *Passione della biografia*. La scelta di alcuni autori presenta persino qualche consonanza tra la loro biografia artistica e la propria. Jean Thibaudeau (1935-2013) aveva iniziato la sua carriera nella stagione delle rivoluzioni formali tra semiotica e psicanalisi di «Tel quel», esperienza che influenzò molto Ortesta specialmente nelle prime poesie, e allo stesso movimento era legato anche Claude Ollier (1922-2014), che contribuì in particolare alla corrente del *Nouveau roman*. Di entrambi gli scrittori, meglio noti come narratori sperimentali, Ortesta traduce però testi più recenti, in cui a parlare è, con assoluta limpidezza e nitore, una voce lirica e rammemorante.

Le due prose di Jean Thibaudeau¹¹⁸ intitolate *Auschwitz et Hiroshima* compongono un dittico – dal sottotitolo baudelairiano di *Deux Tableaux parisiens* – dedicato alla persistenza nel presente di due grandi tragedie storiche, la cui ricomparsa fulminea e lancinante è legata all'apparizione di un oggetto o di una situazione che aprono la strada alla dolorosa riemersione, o meglio sovrapposizione di figure tra passato e presente. Si tratta di un punto significativo nell'opera ortestiana, perché è la prima volta che egli si confronta esplicitamente, sia pure nell'attività mediata e indiretta della traduzione, con la dimensione collet-

¹¹⁸ Non mi è riuscito di rintracciare la pubblicazione originale di questi testi. Il direttore di «Anterem», Flavio Ermini, che ringrazio, non ha più accesso a questa informazione; né ha sortito esito il mio spoglio dell'archivio della rivista relativo all'annata in questione, conservato presso il Centro di documentazione sulla poesia contemporanea Lorenzo Montano della Biblioteca Civica di Verona. I testi non si trovano in ogni caso nelle opere in volume pubblicate da Thibaudeau in quel torno di anni, *Mémoires* (1987), *Souvenirs de guerre* (1991), *Mes années "Tel quel"* (1994), *Comme un rêve* (1994). Ringrazio Alessandro Valsecchi per gli spogli che ha generosamente svolto per mio conto presso la Bibliothèque Nationale de France.

tiva di un trauma storico. Nella prima prosa l'io e coloro che si trovano insieme a lui sono «In macchina», «bloccati in un ingorgo stradale», e vedono accanto a sé un vecchio autobus «di quelli che da qualche lustro non se ne vedono più in giro» (notevole il colloquialismo della costruzione). Dopo averli superati, l'autobus «per un attimo appare interamente illuminato». Proprio l'averlo visto con precisione in quella luce gli fa tornare in mente «coloro che sono stati rastrellati e portati al Vélodrome d'Hiver nel 1942», cioè la cattura degli ebrei di Parigi, poi deportati ad Auschwitz, avvenuta nel luglio di quell'anno. Immediatamente si rende conto che quell'immagine è costruita e che ha davanti delle comparse che si recano su un «set cinematografico» per «ricreare il clima di un'epoca passata». Ma questo non disinnesci il meccanismo, perché nello stesso tempo l'io si accorge che quell'epoca di assurda violenza è «per sempre incisa, proprio quel giorno, in questo paesaggio», quel paesaggio poco prima descritto,¹¹⁹ la cui luminosità e «gioia» restano così perseguitate dalla sua storia. Nella seconda prosa, invece, un altro autobus lo riporta ai suoi vent'anni. L'autore è nato nel 1935 e parla dunque della metà degli anni Cinquanta, anni di test nucleari e di guerra fredda, in cui la paura dell'atomica e le immagini del bombardamento di Hiroshima sono presenze vive, brucianti (*Hiroshima mon amour* di Alain Resnais, ad esempio, è del 1959). L'autore non riesce a liberarsi dall'idea che la «pioggerella» che cade insistente e fredda sia una «“pioggia atomica”» e infatti, riuscito a salire al volo su un autobus da cui osserva la pioggia «quasi come sul ponte di un vascello fantasma», percepisce che tutti i passeggeri insieme a lui sono «“irradiati”», che anche in questo caso non c'è scampo dal male che ha colpito l'uomo. Il finale sembra tener vivo il potenziale riscatto dell'innocenza attraverso l'immagine di ragazzi di scuola, di cui l'io è l'insegnante, che fanno teatro e giocano a pallone durante la ricreazione, ignari, ma forse ancora non al riparo da quella violenza.

Su uno stesso numero di «Anterem» escono poi la traduzione di *L'encore aveugle* di Yves Bonnefoy¹²⁰ e di *Résurgence* di Claude Ollier.¹²¹ Il testo di Bonnefoy è una sorta di meditazione teologica di secondo grado. Rappresenta infatti l'esposizione in tono affabile e discorsivo dell'idea paradossale attribuita ai «teologi di quest'altro paese» che Dio abbia come desiderio quello di uscire dalla propria cecità (è lui che è *ancora cieco*) per acquisire quella vista che solo la vita

¹¹⁹ Ortesta 1999f, 18-19: «Il sole ci arriva di sbieco sulla destra, da est sud-est, come un riflesso delle vetrate del Grand-Palais o del Petit-Palais, del Pont Alexandre-III, delle sue statue, delle decorazioni in rame, dei bronzi dorati, abbagliando di gioia l'acqua del fiume» («Le soleil, sur notre droite, de l'est, sud-est, nous vient de biais, comme un reflet des verrières du Grand-Palais, ou du Petit-Palais, du pont Alexandre-III, des ses statues, de ses cuivres, de ses bronzes dorés, éblouissant de joie l'eau du fleuve»).

¹²⁰ *L'encore aveugle* è uscito in pubblicazione autonoma nel 1997, poi raccolto in *Les planches courbes* del 2001, cfr. gli apparati realizzati da Fabio Scotto per Bonnefoy 2010b.

¹²¹ Non ne conosco la prima pubblicazione, ma il testo è poi raccolto in Ollier 2002.

corporale e terrena può dare, l'esperienza e la comprensione della «finitudine essenziale».¹²² Dio vorrebbe dunque attingere l'innocenza del bambino che vede «un albero, un frutto, una pietra, / il pergolato sotto il tetto, / l'uccello posato sul grappolo maturo», vorrebbe acquisire i suoi occhi e dunque «la sua umile / ricerca della semplice apparenza», la capacità di vedere la luce, il singolo dettaglio, uscendo dall'orizzonte illimitato della propria infinità. Allo stesso tempo però «Lui» («ciò che i teologi di laggiù chiamano Dio») è anche ciò che si trova al fondo di tutte le apparenze, più profondo ed essenziale, «è ciò che l'invisibile e la vita / tengono segregato, nelle parole più semplici», e questa verità, inversa e simmetrica rispetto a ciò che credono i teologi, è espressa in due inserti tra parentesi, che mi pare rappresentino il luogo in cui si confina con pudore la voce autentica dell'io lirico, mentre il resto di ciò che viene detto è attribuito, distanziandolo, ai «teologi di laggiù». Se a Dio è impossibile accedere all'esperienza umana, «poiché c'è sguardo solo in ciò che muore», i teologi da parte loro si oppongono al vero accesso al divino («Sono persuasi / che egli vuole i loro ricordi, / la loro gioia. / Perfino della morte vuole privarli») e, mentre descrivono l'invidia di Dio per i mortali e «tutta la loro vita / consiste nel respingerlo», proiettano in quel sentimento il proprio attaccamento alla vita terrena, costringendosi dunque nei limiti della propria individualità e delle sole apparenze, senza voler accettare il divino, l'assoluto, che si cela oltre quella soglia.¹²³

La poesia di Ollier affronta il problema della memoria e dei limiti della rappresentazione, mettendoci di fronte a una coppia, un uomo e una donna, immersa in un paesaggio naturale il cui centro è occupato dal torrente di risorgiva del titolo. I due personaggi cercano di immortalare il paesaggio, lui con una macchina fotografica («il suo dito fermerà quel flusso per sempre»), lei attraverso la pittura di un quadro («lei pensa a ciò che occorre serbare di quel dono / a ciò che invece se ne dovrà perdere / ai segni sul foglio quando tutto sarà stato fissato / linee di superfici»; «linee forse di colore»; «il quadro sarà costituito da macchie verdi e nere»). La lunga descrizione del quadro che la donna vuole realizzare è accompagnata dall'esplicitazione del suo possibile effetto, cioè la proiezione di un «occhio estraneo / un altro orecchio / un'altra mano» dentro la stessa immagine naturale, e dunque la possibilità di trasmettere ad altri, sia pure imperfettamente, lo stesso «dono» della natura. Nello stesso tempo «lei» non può fare a meno di interrogarsi su ciò che le rappresentazioni artistiche,

¹²² Bonnefoy 2010b, 1579.

¹²³ Secondo Scotto 2010, XLIX, nell'immagine finale con cui i teologi si rivolgono a Dio apostrofandolo come «bambino nudo su cui si scagliano pietre» si esprimono tre aspetti: «l'uomo aspira meno a essere il Dio infinito e immortale di quanto piuttosto Dio non desideri conoscere e vivere l'umanità finita e mortale; che perché ciò accada Dio deve coincidere con il fanciullo; che questo Dio-fanciullo è speranza, umile, senza nome, intramondana e assoluta nella sua irriducibilità al concetto che volesse esprimerla».

figure della memoria (i «nitidi segnali» del quadro «congiunti a catturare la fugacità», e invece la foto, «l'immagine e il suo rovescio datato / nitido inserto del mondo / simulacro del luogo nel tempo dello scatto»), perdono e deformano. Il fiume che sgorga dal fondo nascosto («Ci è offerto il mondo / un corso d'acqua sgorgato tra cumuli di rocce dopo il / percorso occultato nei reticoli del bottino») diventa anche immagine della sola realtà possibile, che è, proustianamente, una realtà esistente solo se fatta da subito ricordo: «*Niente è dato senza ripresa* / l'acqua pura che scorre sotto i loro occhi nella piccola ansa / descrive la fuga e il ritorno / i vortici sul fondale svelano la / vittoria sull'effimero / catturano il provvisorio nella luce piena». Se il fiume risorgivo allegorizza la possibilità del ritorno di ciò che pareva scomparso – l'acqua che scaturisce sotterranea da fonti non visibili e riemerge in superficie – il messaggio in apparenza positivo è però turbato dalla finale allusione al mito platonico della caverna. I due personaggi infatti «Si affacciano al parapetto e l'ombra dei corpi / sul letto d'erba rossiccia / li restituisce / proiettati su una parete di caverna / attenti all'eco», resi anche loro ombre ed eco sfuggenti, come quelle viste e udite dai prigionieri di cui parla il settimo libro della *Repubblica*.

Tematicamente molto compatta è la manciata di poesie tradotte dallo svizzero francese Philippe Jaccottet nel 1997, da cui possiamo riportare per intero la prima, [*Un homme qui vieillit*], tenendo sotto mano anche la versione realizzata dal più autorevole traduttore e critico del poeta in Italia, lo svizzero Fabio Pusterla,¹²⁴ osservando alcune delle scelte traduttive.

Un homme qui vieillit est un homme plein d'images
raides comme du fer en travers de sa vie,
n'attendez plus qu'il chante avec ces clous dans la gorge.
Autrefois la lumière nourrissait sa bouche,
5 maintenant il raisonne et se contraint.

Or, on peut raisonner sur la douleur, sur la joie,
démontrer, semble-t-il, presque aisément
l' inanité de l'homme. On peut parler
comme je parle à présent dans cette chambre
10 qui n'est pas encore en ruines, par ces lèvres
que ne coud pas encore le fil de la mort,
indéfiniment.

Toutefois, on dirait
que cette espèce-là de parole, brève ou prolixe,
toujours autoritaire, sombre, comme aveugle,
15 n'atteint plus son objet, aucun objet, tournant
sans fin sur elle-même, de plus en plus vide,
alors qu'ailleurs, plus loin qu'elle ou simplement

¹²⁴ Sulla raccolta in cui compare questa poesia cfr. Pusterla 2015, 121-34.

25 *tutto il resto ignoto si ritira, la chiave dorata,
e già la luce viene meno, la luce dei miei occhi...*
(Jaccottet, *Un uomo che invecchia*)¹²⁶

L'uomo che invecchia viene descritto come ormai ferito dalle immagini del proprio passato, la cui consistenza e durezza è la stessa di un ferro «che sbarri la sua vita» (Pusterla), e che in Ortesta si trovano invece più dolorosamente «a trafiggergli la vita» (dall'originale *en travers*), sovrapponendosi più direttamente ai «chiodi / dentro la gola». In traduzione, la sua impossibilità a cantare è resa con un'anastrofe dal passo sentenzioso e solenne «il suo canto nessuno si aspetti»: la sua parola ha perso la luce che un tempo lo nutriva, mentre ora «egli si domina e ragiona» (Pusterla rende «se contraint» reduplicandolo in «si sforza, si contrae»).

La poesia passa a interrogarsi sul valore delle parole, sulla loro possibilità di afferrare la realtà, mentre dalla terza persona si passa alla prima. In un primo momento pare che sia ancora possibile parlare «Del dolore, della gioia» per dimostrare «l'inermità dell'uomo»: la figura si trova infatti «in questa stanza / non ancora macerie, con queste labbra / non ancora cucite dal filo della morte», dunque nella prospettiva di una fine imminente ma non ancora giunta. La prima relativa è duramente contratta e scorciata in sintassi nominale, mentre la seconda viene sostituita da un participio passato, conservando così lo stretto legame anaforico originale, che Pusterla mantiene nella stessa struttura sintattica. Questa possibilità di parlare non significa altro se non che ciò è ancora *fisicamente* possibile, ma la parola «sembra / che [...] manchi il suo oggetto», girando a vuoto mentre ciò che cerca le è vicino ma inattingibile. Una lunga domanda si leva allora riguardo al compito delle parole, cioè quello di «far sentire / ciò che sfugge loro, che viene a mancare / il loro rovescio di cui sono sprossessate» (si noti come le negazioni relative al fallimento della parola siano riassorbite dalla semantica dei verbi tradotti, *n'atteint plus* > *manchi ormai*; *n'atteignent pas* > *sfugge loro*). La conclusione è che l'io lirico è come smarrito nelle parole, esse lo coprono («mi fanno velo»; più letterale Pusterla: «schermo») ed egli non ne dispone più correttamente – in Ortesta «je n'en ai plus / le juste usage» diviene «non ne conosco più il giusto uso», sottolineando la dimensione mentale e intellettuale di tale possesso –, mentre ciò che esse dovrebbero poter attingere, «tutto il resto ignoto», «si ritira» nel momento in cui ormai la luce va consumandosi. Qui Ortesta sceglie di tradurre *jour* con *luce*, chiudendo circolarmente sull'identico *luce* che traduceva *lumière* al v. 4, mentre l'originale gioca sulla maggiore ampiezza semantica di *jour* inteso come “giorno” e più genericamente come “spiraglio di luce”. Pusterla traduce letteralmente *jour* con *giorno*, che meglio rende l'immagine del tramonto di «le jour baisse», ma straniando «le

¹²⁶ Corsivi miei.

jour de mes yeux» in «il giorno dei miei occhi»; Ortesta tenta di conservare la valenza più ampia del termine traducendo con «la luce viene meno» che pare indicare dapprima il tramonto, e poi si chiarisce come il malinconico incupimento della vecchiaia specificato da «la luce dei miei occhi».

Come sottolinea Pusterla, in *Alla luce d'inverno* «quella trasparenza espressiva, quella apparente semplicità del dire, che avevano consentito alla luce di manifestarsi, devono essere verificate e in un certo senso messe al lavoro su un terreno più accidentato e drammatico, quello della morte, del dolore, del disfacimento». ¹²⁷ I temi che interessano la raccolta sono proprio quelli del corpo sofferente, la vecchiaia come presenza fisica del male che consuma le facoltà motorie e la parola, ma insieme anche «brevi, struggenti apparizioni, bagliori serali o notturni», strenui tentativi di resistenza collegati alle immagini della luce, della neve, della vegetazione, e alle parole per dirle. Proprio alla difficoltà di dire che tormenta le parole si riferisce un'altra poesia tradotta da Ortesta come *On ouvre de nouveau* dove libri che parlano «di castelli da innalzare, di fiumi / da varcare, di uccelli che sapranno guidarci...», parole di grandi scenari avventurosi sono agitate come su stendardi che ne rendono illeggibile la struttura, rimanendo inaudite e inaccessibili se manca il «calore del cuore» a farle scendere come neve «sui nostri piedi nudi». Ma il nucleo tematico più bruciante resta quello dell'invecchiamento. In *Il y a la peine, qui ravine* la vita è pena, freddo, scorticamento che lascia a resistere solo «pietra delle ossa», ¹²⁸ le quali incarcerano il freddo focolare di un cuore in cui la pena ha messo tenacemente radici come l'ortica. Come in *Un homme qui vieillit* – dove, come abbiamo visto, erano imminenti il crollo in macerie e il mutismo, era in atto una progressiva fuga delle parole, che sempre più mancavano il proprio oggetto –, in *L'ignorant* la vecchiaia si accompagna all'ignoranza, costringendo l'io a tacere mentre attende «che una dopo l'altra svanisca ogni menzogna». L'io è un morto in vita in uno spazio «abitato mai», «intento a tacere», «agonizzante» anche se c'è qualcosa che gli impedisce di morire, una forza che ha una sua parola, una sua vaga luce: «Come il fuoco, l'amore s'insedia luminoso solo / sopra l'errore, sopra beltà di boschi inceneriti...». La fine come musa e la consunzione della morte come nutrimento dell'opera è ciò di cui parla *Que la fin nous illumine*, in cui i giorni si fanno brevi nell'attesa che il soggetto venga «mutato in lampo». La prospettiva è quella di conquistare una vista del mondo rilucente liberata da parole «avide e faconde», che porti meno pianto e meno ansia, uno sguardo più limpido, una rarefazione della realtà acquisita però abitando nella possibilità della morte: «Il mio modo di splendere sia la cancellazione, / la povertà imbandisca la nostra tavola di frutti, / la morte, a suo piacere, incerta o imminente, / sia nutrimento alla luce

¹²⁷ Pusterla 2015, 125.

¹²⁸ Cfr. Ortesta 1999a, 68, «la gabbia delle ossa».

inesauribile».

Un quaderno che non esiste, si diceva; eppure s'intuisce dove far passare la legatura che può tenere insieme i fogli sparsi: ci troviamo infatti dentro una costellazione costituita dal ricorrere di alcuni temi portanti, cruciali per l'ultimo Ortesta. Questi esperimenti di traduzione riguardano infatti la debolezza della memoria, la tragedia (personale e collettiva) del passato che ossessiona il presente, i limiti della rappresentazione e della parola, la vecchiaia come malattia, consunzione e progressiva perdita della verbalità, il rimpianto per uno sguardo vergine e innocente – che non possiamo non ricollegare al *Serraglio*, a quello sguardo di «bambino che assiste al suo stupore» e che ricerca una «nuda fraterna lingua», quell'apparentemente quieto abbandono in una parola comunicativa ancora imperfetta ma che appare a tratti possibile –, e ancora l'esperienza di una realtà che può apparire positiva solo per barlumi, e solo mentre si procede con piena coscienza verso regioni di silenzio, mentre si entra nella morte perché la si accetta nella sua presenza costante e inevitabile: «Un'eclisse di sole cinse per sempre / quel cortile in una valle di speranze senza nome. / Resta adesso nella fame lo sgomento e la pace».¹²⁹

¹²⁹ Ortesta 2006a, 114.

6. «Vitascrittura»: citazioni, interferenze e passione della biografia

Le poesie viste rapidamente nel paragrafo precedente testimoniano chiaramente quanto già avevamo anticipato, e cioè che con i suoi tradotti Ortesta intrattiene una relazione profonda che va molto al di là della semplice committenza editoriale. Basta uno sguardo ai paratesti – suoi o altrui – che accompagnano le edizioni da lui curate per accorgersi dei forti addentellati con la sua opera. Nella prefazione ai *Sonetti* di Mallarmé, in gran parte costituita da una lunga citazione da un volume di Charles Mauron, Ortesta sottolinea come quella poesia sia soprattutto un tentativo di razionalizzare e riordinare «i nessi bui in cui si articola la sintassi dell'immaginario» – che per Mauron significa anche la struttura complessa del suo mondo interno, costantemente sottoposto alla pressione di lutti precoci, le morti della madre e della sorella, mai direttamente dicibili ma mai elusi e che possono attirare nel testo le tracce del proprio «mito personale» – attraverso uno strenuo esercizio di controllo sulla sintassi e sul linguaggio poetico, che si realizza «introducendo la logica del sogno nel linguaggio comune».¹³⁰ È invece Marcel Ruff a scrivere che «poche opere letterarie sono così strettamente legate come quella di Rimbaud alle circostanze della sua vita»,¹³¹ mentre le pagine di Michel Butor che seguono la *Stagione all'inferno* mettono immediatamente in luce come, pur nella costante capacità di arricchire il proprio immaginario con «slanci mistici», «bizzarrie stilistiche» e «traduzioni da un senso all'altro»,¹³² *La vierge folle* sia la trasfigurazione visionaria della propria esperienza erotica con Verlaine, caratterizzata da reciproca adorazione e violenza, da una indecidibile alternanza tra sessi.¹³³ E infine (lasciando da parte per il momento le *Lettere alla madre*) la poesia di Baudelaire altro non è per Ortesta che «una vertigine di Bellezza infinitamente distante e opprimente, seducente e crudele: è la perfezione della Forma in cui il Male di questo mondo si manifesta»,¹³⁴ e insomma anche il lamento di un soggetto dolorante che può mostrare la realtà e se stesso solo in figurazioni violente di raggelato splendore.

Tutti aspetti su cui torneremo. Per ora diciamo solo che il suo serbatoio culturale pare ricchissimo, quasi inesauribile (già Raboni introducendolo proprio agli inizi ne parlava come di chi davvero avesse letto «*tous les livres*»)¹³⁵ e, prima

¹³⁰ Ortesta 1980b, 7-8. Il volume citato è Mauron 1977 [1964].

¹³¹ Ruff 1986 [1978], 9.

¹³² Butor 1996 [1989], 97 e 100.

¹³³ Ivi, 94: «Nella coppia Verlaine-Rimbaud (lo avvertiamo soprattutto in certi capitoli della *Saison*, specialmente in quello che precede *Alchimie du verbe*, il primo *Délire*, intitolato *Vierge folle*) non è possibile stabilire in maniera definitiva i ruoli sessuali, che sia lo sposo, chi la sposa. Sono l'uno e l'altra alternativamente».

¹³⁴ Ortesta 1996a, 360.

¹³⁵ Raboni (?) 1977, 58. L'espressione è ripresa anche in Raboni 2005, 239, e costituisce una spia della paternità del primo testo.

di concludere questo lavoro, non potremo fare a meno di indicare – per suggerimenti ed esempi che, a costo di qualche ridondanza, recuperano testi qua e là già menzionati – alcune linee e alcune modalità in cui lo studio approfondito degli autori che ha accompagnato le numerose traduzioni ha lasciato traccia sulla sua scrittura poetica. Senza pretese di esaustività, bisognerà notare che il riuso di Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé è un'intertestualità che agisce a più livelli, dalla menzione esplicita all'allusione-citazione, sino a una più minuta e diffusa grammatica dell'immaginario e della strutture formali. Essi entrano a far parte di quel vasto repertorio di letture profondamente metabolizzate e trasformate in lacerti con cui vengono verbalizzate le pulsioni profonde, di cui Bonito ha offerto una prima mappa sulla quale non potremo fare a meno di orientarci. Secondo quanto scrive il critico, infatti, Ortesta «assorbe in profondità le consonanze esterne e le ricanta a partire da un lessico mentale già interiorizzato e progettante che irretisce anche l'io poetico».¹³⁶

La prima modalità (prima per evidenza ma non per quantità) con cui si rende visibile il precipitato del critico-traduttore è la presenza di dediche, eserghi e note che contengono menzioni esplicite. Limitiamoci ai due casi che chiamano in causa Baudelaire e Rimbaud. Nella raccolta d'esordio, *Il bagno degli occhi*, una nota a piè di pagina accompagna *Il sentiero dal cuore della casa*, di cui riporto il testo.

Piccole navi morte, sotto tetto d'acciaio,
del nero ardore parlano
che il figlio di Corneille consunse –
la percezione dell'acqua e dell'età,
il soffio delle foglie,
la lettera del thé in cui (tutto fiorito
a morte) – il figlio: «Orsù mio bel signore
disàrmati» dicendo, insiste a che
la Defayis discenda adesso ammantata
di carezze fresche e vedove medaglie
che l'ebbero corrotta ma sempre più inflessibile
nel negarsi

A dodici anni o a trenta da altissime
vele soffocato inutilmente o da collana d'acciaio
– dolcissimi pigiami! – l'astuto sollievo
inerte si fingeva col fiato corto reclamando
letto di spighe e lande belle e piane.
Ma aria di paragone con l'aria già di collera
di crepe giù nella corte si era fasciata.¹³⁷

¹³⁶ Bonito 1996a, 40.

¹³⁷ Ortesta 1980a, 30.

Nella nota al testo l'autore scrive «In margine alla lettura di una biografia di Pierre Corneille e di una lettera alla madre (Caroline Archenbaut Defayis) di Charles Baudelaire».¹³⁸ Alla biografia di Pierre Corneille sono da ricollegare i «dodici anni», età in cui morì di malattia («il nero ardore» che lo «consunse») il figlio Charles.¹³⁹ La lettera di Baudelaire, invece, pare a prima vista da identificare con quella del 6 maggio 1861, che Ortesta stesso ha poi tradotto nella sua scelta di *Lettere alla madre* di Baudelaire del 1985,¹⁴⁰ lunga confessione del proprio momento di gioia edipica, scritta a una madre, ormai per la seconda volta vedova, avvertita come fredda e distante, e dunque evocante temi che ben si attagliano alla centralità dei complessi infantili nella raccolta poetica (anche qui la madre è «sempre più inflessibile / nel negarsi»). Ma il riferimento in nota al cognome completo della donna suggerisce piuttosto quella del 3 giugno 1857, anche questa tradotta nel volume citato, in cui Baudelaire informa la madre di un provvedimento in suo favore (le «vedove medaglie» della poesia) dopo la morte del patrigno, il generale Aupick, e al termine della quale si legge: «Mi sono meravigliato dell'ortografia del vostro cognome: Archenbaut». Anche qui non manca del resto, altrettanto e forse più esplicito, il tema edipico: «qualcuno si era incaricato della vostra felicità, e la prima idea che mi colpì al momento di quella morte fu che, ormai, ero io ad esserne naturalmente incaricato».¹⁴¹ Il parallelismo pare meno fortuito se pensiamo che si confrontano qui due diverse e simmetriche occasioni luttuose, la morte di un figlio e quella di una figura paterna, due eventi inoltre legati nel testo dalla ripetizione di «figlio» a indicare due diversi referenti tra di loro omonimi: Charles Corneille e Charles Baudelaire. Possiamo inoltre richiamarci al fatto che le due figure sono vittime di due diverse costrizioni, marcate anche dalla ripetizione in attacco delle due strofe della stessa immagine metallica: da una parte abbiamo la morte del figlio di Corneille ridotto all'immobilità dalla malattia («sotto tetto d'acciaio»), e dall'altra, la morte del patrigno che aveva a suo tempo obbligato Baudelaire a un'ossimorica mobilità non libera («da altissime / vele soffocato inutilmente o da collana d'acciaio»), cioè a intraprendere il viaggio per mare che doveva portarlo in India, dal quale ritornò prima del previsto nel 1842.¹⁴²

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ In mancanza del riferimento diretto desumo l'informazione dalla *Notizia sulla vita e le opere di Pierre Corneille*, premessa a Corneille 1979, 9. A Corneille in occasione della morte del figlio è dedicato un poema latino dal gesuita Charles De la Rue, *Petro Cornelio tragicorum principi in obitu Caroli filii* (lo leggo in De la Rue 1672, 55-57), che ne menziona la malattia.

¹⁴⁰ Ortesta 1985b, 83-89. In Ortesta 1996a, LXVIII la definisce «forse la più bella e commovente del suo epistolario».

¹⁴¹ Ortesta 1985b, 65-66.

¹⁴² Almeno in un caso la figura paterna è associata in Ortesta direttamente all'immaginario marino, una delle rare poesie dal titolo esplicito, la dispersa *Lettera al padre*: «scivola, abbassati, prima di salpare: / ti aprirò le lettere più antiche, i fazzoletti orlati» (Ortesta 1980e, corsivi miei).

Una frase di Rimbaud è invece, come anticipato nella prima parte, posta in esergo del terz'ultimo componimento di *Nel progetto di un freddo perenne*, il lungo poemetto (103 versi) che inizia *È di nuovo qui, la spingo fuori della porta*. La citazione «la mort atroce pour les fidèles et les amants», tratta dalla prosa *Solde* di *Illuminazioni* e ripresa anche al v. 7 nella propria versione, è l'unico esergo esplicito in una raccolta dove l'intertestualità è capillare ma mai direttamente denunciata come tale.¹⁴³ La citazione introduce uno dei testi in cui più chiaramente si mostra il dilaniarsi reciproco dei due soggetti di quel «poema di amore e dolore»,¹⁴⁴ di quell'apparente «canzoniere d'amore tutto virato al nero».¹⁴⁵ La frase di Rimbaud è prelevata dalla prosa in cui ha luogo una "svendita" dell'eccesso di ricchezza conquistato dal Veggente, che corrisponde all'abbandono di ogni speranza e all'addio sarcastico a quell'esperienza.¹⁴⁶ Nel poemetto di Ortesta il passo mi pare da intendersi nel senso più proprio, che vale qui a marcare il segno della distanza incolmabile e fatale tra due figure di cui una è distrutta dall'insostenibile malattia del corpo. Il poemetto ha infatti una forma dialogica, drammatica, essendo strutturato per la maggior parte come alternanza di virgolettati in cui, con meno difficoltà rispetto a quanto accade di solito, possiamo riconoscere uno scambio di battute e di dure reciproche reprimende. Proprio nella prima strofa, il personaggio femminile notifica a quello maschile che ciò che sta per accadere non è altro che «la morte atroce per chi è fedele e per gli amanti». Come accade lungo tutta la raccolta, la figura femminile è malata, è oggetto di ripetute cadute e deve essere accudita («sorda che più non puoi parlare / ai morti ti afferri», «confondeva le cose», «la pianta del piede indolenzita», «mentre ancora t'imbocco», «stupita dolcemente al tuo male», «i polmoni finalmente / ti si riempiono di miasma e fuoco») mentre l'uomo cerca «amore corrisposto», ma sappiamo da subito che «lui non la troverà» e «lei non troverà l'amore». I deboli segnali di calore e speranza («in questa tiepida stanza / senza altro soccorso possiamo salvarci») sono destinati a cedere di fronte all'imminente e irrimediabile rovina («qui ci assalimmo di parole e silenzi / al quotidiano terrore crescendo due in uno / dentro il sangue ciascuno covava / una mostruosa rovina»), sino che infine la donna nell'ultima strofa ha un crollo «si lasciò cadere e andò in pezzi / contro quel mucchio d'erba che imbianchisce».¹⁴⁷

Subito dopo questo testo troviamo la poesia il cui *incipit* dà il titolo alla rac-

¹⁴³ Lo stesso *incipit* è calco frostiano, cfr. *La morte del bracciante* 5-7 «“Silas è qui di nuovo.” / Con sé lo spinse fuori dalla porta e / Se la chiuse alle spalle, dicendo “sii gentile”» (Frost 1988, 59).

¹⁴⁴ Giudici 1989.

¹⁴⁵ Testa 2005, 322.

¹⁴⁶ Larocchi 2009, 161: «Scritta forse in un momento di sconforto o di dubbio, e preludio alla crisi definitiva, *Solde* documenta la volontà, da parte del locutore di vendere, e a basso costo, quasi si tratti di scampoli o di fondi di magazzino, (volontà ribadita ben sette volte), gli ingredienti più segreti e preziosi della propria ricerca intellettuale e verbale».

¹⁴⁷ Qui si nasconde un'altra ripresa da Robert Frost, già notata da Bonito 1996a, 24-25n.

colta. Il primo verso parafrasa un precedente verso della *Nera costanza* «nella prospettiva del suo freddo continuo», ed è anche un potente incrocio semantico e citatorio, che recupera versi di John Ashbery e Wallace Stevens,¹⁴⁸ ma cui non è estranea, credo, neanche la «froidure / éternelle» verso la quale si proietta il San Giovanni di Mallarmé dopo la decapitazione,¹⁴⁹ dunque un luogo purificato in cui convivono morte e ascesi, raggiunto appunto all'apice dell'unione tra lo sguardo di Erodiade nuda e quello di San Giovanni nell'attimo della morte (a questo credo alluda il verso «dentro un cerchio antico di due forme una forma»). Ma l'unione delle «due forme» è non desiderata e illusoria, e sembra implicare che l'unione e il riavvicinamento tentati dai personaggi che si inseguono – qui voci «a severa distanza» – in tutta la raccolta,¹⁵⁰ la possibilità di amore e reciprocità nella vita reale, restano possibili solo nell'assunzione di una morte non nell'assoluto, ma ricondotta «entro i limiti del reale»,¹⁵¹ e a costo soprattutto di rendere «inerme» il «lenimento» costituito dalla poesia. Se integriamo Mallarmé nella rete delle citazioni e se attribuiamo una sfumatura anche heideggeriana al termine *progetto*,¹⁵² l'accostamento di «progetto» e «freddo perenne» diviene proprio espressione di una insanabile contraddizione tra la poesia come annullamento nel gelo da una parte e tentativo di una esistenza autentica dall'altra.¹⁵³

Nel progetto di un freddo perenne
lenimento si sveglia inerme
a severa distanza un lamento all'orecchio
Tra le crepe nel suo stesso odore
ancora cresce illusione non desiderata
dentro un cerchio antico di due forme una forma
che accresciuta non grida non vuole
venire fuori
lì per un accesso di dolore
inosservata chiedendo più attenzione

¹⁴⁸ Cfr. Bonito 1996a, 51 e *supra* pp. 116-18.

¹⁴⁹ Che però Ortesta 1982, 53, e 1985c, 31, traduce «gelo / Eterno».

¹⁵⁰ Cfr. Ortesta 1989a, 68: «correndo intorno a un solo nome / è sempre di me e di te che si tratta / e sempre le stesse armi di lutto e afflizione / che pure nei sogni a rovina / inseguono la mia levigatezza».

¹⁵¹ Ortesta 1992f, su Stevens.

¹⁵² Sull'«essere-per-la-morte» e il «progetto» in *Essere e Tempo*, cfr. Fabris-Cimino 2009, 61: «Dobbiamo dunque liberarci dall'idea che la morte sia la conclusione di un percorso: del percorso della vita. Non si tratta del punto in cui la vita, intesa come processo, s'interrompe. È invece una possibilità che incombe sulla nostra esistenza: una possibilità alla quale, a nostra volta, possiamo o meno rapportarci. Ecco che cosa indica la locuzione "essere-per-la-morte" che Heidegger qui usa. La morte indica insomma una possibilità autentica dell'esserci: la possibilità del nostro essere mortali, quella mediante cui questo ente può assumere la finitezza del suo proprio essere, cioè lo specifico carattere temporale da cui è contraddistinto».

¹⁵³ A conferma ulteriore della lettura proposta *supra*, pp. 116-18.

a eccesso di colore¹⁵⁴

La voce che parla nella poesia di Ortesta viene metabolizzata e rielaborata anche senza mediazioni paratestuali né indicatori espliciti, come accade in un'altra chiarissima ripresa dei *Fiori del male* di Baudelaire. Nella penultima raccolta, *Serraglio primaverile*, troviamo infatti un'evidente allusione alle ali dell'*Albatros*:

Oggi ha un nome diverso ma è lei
non ha dimenticato la sua origine
senza uno scopo senza desideri
sta nel cuore della luce
ingombra di erba nera.

Dillo, stanno umiliando le tue
calme ali mostruose
e dall'alto una schiuma nebbia
si riversa soffice lingua comune.¹⁵⁵

Come abbiamo visto nella prima parte,¹⁵⁶ le immagini vegetali e materne che si rincorrono nella sezione di cui il testo fa parte, *Nella sfera del bosco*, sono immagini insieme protettive e minacciose, di rinascita e di morte (cfr. p. es. la donna «ingombra di erba nera» con «e il ventre ti s'ingrossa / col suo ombelico nero» e «È verde il bocciolo e fiorirà / quando più non parlerai»).¹⁵⁷ Tale rappresentazione, anche se il bosco sembra acquistare il significato di figura del groviglio inconscio e delle profondità indicibili dove si incide la memoria traumatica, pare influenzata anche dalla lettura di Baudelaire proposta dal citato saggio di Francesco Orlando che era stato scelto come introduzione alla sua traduzione, dove si sottolinea proprio l'avversione baudelariana per l'irregolare e l'incontrollato che accomunano il mondo vegetale e la riproduzione, la natura intesa come spreco e continuo rinnovamento confuso e insensato.¹⁵⁸ Qui l'immagine baudelairiana delle ali umiliate pare proprio recuperare la stessa grana allegorica del testo fonte, configurandosi come un'allocuzione del poeta a se stesso, l'umiliazione della parola poetica sin qui esperita come tentativo "mostruoso" di riportare alla luce i resti fossilizzati della passione della biografia, che deve ora cedere il passo a una parola nuova, che però si configura rischiosamente come una «soffice lingua comune», che dietro la promessa di una più sicura comunicabilità minaccia di nascondere la verità nell'indistinto di una «schiuma nebbia». Si può ipotizzare che mettendo a tema la maggiore leggibilità del *Ser-*

¹⁵⁴ Ortesta 1989a, 67. Corsivi miei.

¹⁵⁵ Ortesta 1999a, 13. Corsivi miei.

¹⁵⁶ Cfr. *supra*, pp. 152-69.

¹⁵⁷ Ortesta 1999a, 17 e 19.

¹⁵⁸ Orlando 1996 [1966].

raglio Ortesta ripensi anche a Mallarmé e all'imprecisione delle «voci di tribù», cui al poeta spetta di «dare un più puro senso». ¹⁵⁹

Una presenza imponente nel sistema figurale ortestiano è quella della donna che ha ossessionato Mallarmé per l'intera esistenza, la protagonista di quell'opera irrealizzabile che è *Erodiade*. Proprio nel poemetto e negli abbozzi delle *Noces* incompiute possiamo ritrovare il modello e la fonte di gran parte degli attributi che caratterizzano l'enigmatica figura femminile che governa *La nera costanza* e *Nel progetto di un freddo perenne*: una figura distante, inaccessibile, crudele, regina di uno spazio freddo e chiuso. Per esempio nei versi seguenti di *A morte in braccio*, «è squisito l'odore nella gola spalancata / dove si getta / ghiotta disperata – nascosto il corpo – / la testa ardente di fiera in sé celata / come tenero paggio eccitato», ¹⁶⁰ vengono mostrati un ardore ferino che però richiede di celare il proprio corpo alla vista e insieme una chiusura in sé che ricorda da vicino la figura del cigno con la testa sotto l'ala, come appare nella traduzione di *Erodiade*: «Del cigno quando nel pallido mausoleo / O la piuma la testa affondò, desolata»; «come un cigno, che gli occhi nasconde nella piuma». ¹⁶¹ Fiero narcisismo che trova la sua manifestazione opposta anche nel gesto dello specchiarsi, come nella seconda parte di *Il gelo filtra*, «quando pensa e continua a specchiarsi», ¹⁶² e nelle parole di *Erodiade* che dice, rivolta alla Nutrice, «Aiutami, poiché così non osi più guardarmi, / Con languore a pettinarmi in uno specchio» e «Reggi davanti a me lo specchio». ¹⁶³ E non si tratta solo di pochi elementi presi singolarmente, ma anche di più ampie raffigurazioni, di grande esplicitezza e in cui convergono numerosi aspetti contemporaneamente. Si veda in particolare in questo ritratto:

Catturata e ferita nel suo palazzo
gli accoliti la lavano e la nutrono
facendola svagare con musica e danza

per mettersi in viaggio talvolta si allontana
chiusa tra nere fenditure indietro
fino alla pubertà le porte sbarra

col sangue si lava le cosce
poi rovescia le acque fino alle ginocchia ¹⁶⁴

Molti dei tratti di questa regina sofferente e prigioniera «nel suo palazzo»

¹⁵⁹ «Dare un più puro senso a voci di tribù» è il v. 6 del sonetto *La tomba di Edgar Poe* («Donner un sens plus pur aux mots de la tribu») tradotto in Ortesta 1980b, 67.

¹⁶⁰ Ortesta 1985a, 109.

¹⁶¹ Ortesta 1985c, 17.

¹⁶² Ortesta 1985a, 87.

¹⁶³ Ortesta 1985c, 21.

¹⁶⁴ Ortesta 1985a, 37.

sono strettamente legati ad analoghi tratti di Erodiade: troviamo la nobiltà del «palazzo» che la ospita, gli «accoliti»,¹⁶⁵ la «danza», la «pubertà» e persino il «sangue» che cola sulle gambe, che altro non è che il sangue di San Giovanni decollato, che nel progetto delle *Noces d'Hérodiade* la regina avrebbe tenuto in braccio per guardare incisa negli occhi l'ultima visione della propria bellezza e della propria nudità.¹⁶⁶ Ancora in *Nel progetto di un freddo perenne* troviamo la figura della nutrice («la fredda nutrice che a ogni mia caduta / non facendone parola / bianca in altra specie di bosco / sprofonda le mie viscere di viva») e il narcisismo estremo della regina, il suo negarsi a ogni possibilità di contatto umano rivolgendo solo a se stessa il proprio amore: i «pensieri libertini che solo per me stessa nutrivo»¹⁶⁷ da confrontare con la *Scena di Erodiade*, «E per chi, divorata da angosce, serbate lo splendore ignorato / E il vano mistero della vostra persona? Per me».¹⁶⁸ Lei, regina-bambina, giovanissima danzatrice, è in Mallarmé simbolo della Bellezza assoluta, attingibile solo con un «balzo della mente», in quelle nozze vertiginose che divengono rappresentazione della scommessa impossibile della lingua poetica, «esitazione tra carne e astro»¹⁶⁹ dove si compongono provvisoriamente gli estremi di corporeo e mentale, di astrazione assoluta e di carnale fisicità. La sempre sfuggente figura femminile assume dunque anche connotati che sono propri della poesia, intesa come accesso a una dimensione altra del linguaggio, secondo quanto aiuta a riconoscere un inconsueto parallelo tra Dante e Mallarmé suggerito da Jacqueline Risset. La poesia sarebbe dunque, come il volgare illustre, la pantera dal fiato profumato («è squisito l'odore nella gola spalancata», «può vivere in Baviera / la mia pantera profumata?») che invano si ricerca, invano si tenta di catturare.¹⁷⁰

¹⁶⁵ *Accoliti* ricorre al v. 50 del *Preludio antico di Erodiade*. Di lì viene anche il lemma *fenditure*, cfr. il v. 44: «Attraverso fenditure antiche e rigide pieghe».

¹⁶⁶ Sul motivo del sangue che scorre lungo le gambe, cfr. Frezza 1966, 200: «Hérodiade, che nel Finale parla con la testa del Battista "*rendu à personne en la mort*," restituito a una sorta di sublime anonimato, si specchia nei suoi occhi spenti in cui inducia il riflesso della sua ultima visione, di Bellezza irraggiungibile se non in quell'attimo supremo; si stende quindi sul pavimento e lascia colare il sangue dalla testa sulle sue cosce regali». Corsivo originale.

¹⁶⁷ Le due citazioni da Ortesta 1989a, 57.

¹⁶⁸ Ortesta 1985c, 25.

¹⁶⁹ Ivi, 43.

¹⁷⁰ Cfr. Risset 1982, X: «Che il "volgare illustre" sia la lingua che manca alle lingue – la "pantera profumata", "la quale in ogni luogo si sente e in nessuno appare", è difatti un'affermazione molto vicina a quella mallarmeana secondo la quale la poesia è "compensazione al difetto delle lingue" (per il fatto che "manca l'unica"). Nei due casi si parte dell'intuizione che il linguaggio poetico è descrivibile non come "sotto-insieme", o come scarto rispetto alla lingua d'uso, ma, al contrario, come territorio più vasto, "accesso all'infinità del codice" – secondo le formulazioni semiologiche più recenti (Kristeva)». L'immagine negli stessi anni è ripresa anche da Zanzotto 1999 [1981], 1268: «ogni volta che rileggo una mia poesia, mi accorgo di non avere detto quello che avrei voluto dire, di non avere del tutto colpito nel segno: la pantera profumata non si lascia prendere neanche per la coda».

Il lavoro sui poeti tradotti fornisce insomma abbondante materiale che germoglia sul terreno fertile della poesia ortestiana, trovandovi accoglienza e andando ad arricchire notevolmente il suo immaginario. Penso ad esempio a quell'intertestualità di livello pulviscolare, costituita da *iuncturae* o sintagmi che migrano identici o con variazioni minime tra traduzione e poesia, come p. es. «accanito ghiacciaio» del *Preludio antico di Erodiade* ripreso da Pizia I, «s'accanisce del ghiaccio la bellezza»,¹⁷¹ i «drappelli / di uccelli» dalla rimbaudiana *Bru-xelles* ripresi in *Sul corallo sottile*, «drappelletto degli uccelli»,¹⁷² «voltato dalla parte dell'ombra» dalle *Phrases* di *Illuminations* echeggiato da «resta girata dalla parte opposta» (*Il gelo filtra II*),¹⁷³ «senza memoria» dall'*Invitata di Montguers* di Char che ritroviamo identico in *È di nuovo qui, la spingo fuori dalla porta*,¹⁷⁴ *Oggi ha un nome diverso ma è lei* che recupera al v. 5 «erba nera»¹⁷⁵ che era anche nella traduzione da Ollier. Ma ciò vale anche, ad un livello ancora più minuto, per il suo vocabolario. O meglio, esiste un'amplissima serie di lemmi comuni al poeta e al traduttore, segno di una convergenza per cui non si può più ovviamente parlare di intertestualità, ma piuttosto di compattezza della lingua poetica. Risalta così la grande coerenza di un percorso intellettuale in cui poesia e traduzione si rivelano interdipendenti, attraversando numerosi campi semantici comuni. Limitandoci a segnalare i fatti più marcati e più caratterizzanti, poesia e traduzione condividono termini attinenti ai campi semantici della neve e del freddo (*gelo, ghiaccio, neve, gelare, nevicare*, etc.), dell'immaginario marino (*isola, nave, porto, prua, vascello, vele, vortice, zattera, al largo, affogare, affondare, imbarcarsi, navigare, salpare*, etc.), delle ambientazioni naturali, in specie boschive e ricche di vegetazione (*bosco, calice, erba, fogliame, foresta, lichene, palude, prato, ramo, rovo, ruscello, selva, spina, erboso*, etc.); della preziosità, della ricchezza e della regalità (*anfora, cristallo, dama, madreperla, mantello, tabernacolo, torre, trono, cesellato*, etc.), questi ultimi legati anche ai particolari dell'abbigliamento nobile o anche solo elegante (*anello, colletto, drappo, guanto, lino, merletto, pelliccia, polsino, scialle, seta, stivaletto, stoffa, ventaglio, damascato*, etc.) e dei gioielli, dei trucchi e delle acconciature femminili (*anello, cipria, diadema, perla, riccioli, trecce*, etc.); il campo semantico del sangue (*sangue, fiotti, sanguinare, insanguinato, sanguigno, sanguinoso*, etc.) e più in generale il vasto campo del dolore, della sofferenza fisica e morale e vorrei dire del male nel suo complesso (*afflizione, cadavere, cancro, carcere, delitto, febbre, follia, inferno, lamento, lutto, malinconia, rancore, rovina, supplizio, tormento, torpore, vedova, atroce, ulcerato, affliggere, crepare, lacerare, soffocare*). Agli ultimi verbi citati se ne devono

¹⁷¹ Ortesta 1980a, 9.

¹⁷² Ortesta 1985a, 18.

¹⁷³ Ivi, 87.

¹⁷⁴ Ortesta 1989a, 66.

¹⁷⁵ Ortesta 1999a, 13.

aggiungere molti altri cui il suono aspro, dato specialmente dall'attacco con *s* impura, conferisce una componente fonosimbolica, come nel caso di *scrocchiare*, *smagrire*, *spezzarsi*, *stravolgere*, *straziare*, *stridere*, *stritolare* (ma vedi anche altri lemmi icastici e con consonanti intense come *acchiappare*, *inghiottire*, *rattrappire*).¹⁷⁶ Ben rappresentato tra queste zone di sovrapposizione è il lessico ornitologico. Si tratta di attributi animaleschi che nella poesia ortestiana danno ai personaggi del suo teatro doloroso un'onirica crudezza che ricorda i dipinti surrealisti di Max Ernst, come *Marlene*, *La vestizione della sposa* o la conturbante violenza dei collage di *Una settimana di bontà* (p. es. *ala* – e spessissimo il ben mallarmeano *colpo d'ala* –, *artiglio*, *avvoltoio*, *becco*, *cigno*, *gallo*, *piccione*, *piuma*, *piumaggio*, *uccello*, cui vanno aggiunti anche altri particolari bestiali come *fauci* e *zanne* e animali come *orso*, *vipera* e la già vista *pantera*). La rassegna non può che concludersi con quello che è forse il campo semantico più importante, soprattutto del primo Ortesta, cioè quello del corpo scomposto nei suoi elementi anatomici, nei suoi organi. I punti di contatto, in questo caso spessissimo con Rimbaud, sono rappresentati non solo da *capelli*, *guancia*, *labbra*, *mani* e *occhi*, ma anche *anca*, *ano*, *ascelle*, *caviglia*, *coscia*, *cranio*, *culo*, *denti*, *femore*, *ginocchio*, *grempo*, *inguine*, *mammella*, *nuca*, *palpebra*, *pancia*, *pelo*, *polso*, *pupilla*, *scapole*, *scheletro*, *tendine*, *unglia*, *ventre*, *vertebra*, etc.

Anche alcune strutture formali della poesia di Ortesta risentono della sua esperienza di studioso del simbolismo francese. Infatti, come ha già suggerito Bonito, la prosa del poemetto *La passione della biografia* conserva accenti, portati all'estremo, dei continui accostamenti analogici di Rimbaud e in particolare delle *Illuminazioni*,¹⁷⁷ come le costanti giustapposizioni e l'adibizione di un lessico di grande precisione alla rappresentazione di scene frantumate e dall'andamento onirico. Molto rilevante, guardando al profilo delle prime poesie, mi pare l'ascendenza mallarmeana di certe soluzioni grafiche. Mallarmé non è solo autore dell'impaginato "stellare" del *Coup de dés*, ma anche di una grande mole di appunti e abbozzi. Tali frammenti fungono certamente da modello costruttivo laddove, soprattutto nella prima parte della produzione di Ortesta, il lacerto è assunto ossimoricamente come principio strutturale, come forma privilegiata per una biografia che riflette la propria indicibilità nella polverizzazione estrema delle strutture, nella debolezza dei legami sintattici, nelle accensioni liriche che emergono brucianti dal vuoto circostante, come accesso dei pensieri rimossi alla coscienza attraverso gli estremi opposti del balbettio e della maschera della retorica. Proviamo a mettere a confronto un frammento dalle *Noces d'Hérodiane* con i primi versi della dispersa *Sfera del lavoro*, comparsa su «Niebo»:

¹⁷⁶ Su questo aspetto nel poeta in proprio cfr. *supra*, pp. 65, 69 e 155.

¹⁷⁷ Cfr. Bonito 1996a, 27, «la prosa poematica di Ortesta si accorda nel profondo ad accenti rimbaudiani e maldororiani».

accessoires traits
nécessaires à l'hor-
reur – qui
se brisa

agonie
– il s'est passé entre
nous
tête peut s'assombrir
je me suis tue
pour elle¹⁷⁹

diaspora in se stessa sprofonda
foresta nella falsa
in questa sacca
clivo festa vuota
in casa queta
regione
crolla illuminata
ferita, rovo¹⁷⁸

Notiamo che la disposizione irrazionale dei versetti riproduce – di fatto in Mallarmé, deliberatamente in Ortesta – i confini di uno specchio di scrittura più stretto; la sintassi è spesso nominale e i ruoli sintattici sono impossibili da ricostruire chiaramente («diaspora» è soggetto di «sprofonda» o da considerarsi sintatticamente indipendente, come «agonie»?); i determinanti tendono a essere eliminati e sono in generale compromesse la coesione e la coerenza. Nei testi poi inclusi nelle raccolte di Ortesta alcune caratteristiche vengono progressivamente ridotte, e quanto meno le fratture logiche del testo sono ospitate entro strutture metriche e strofiche più compatte e riconoscibili; ma non mancano lacune e incoerenze rafforzate dalla forte disparità sillabica e la tendenza – di derivazione dunque non solo ungarettiana – a isolare versi composti da parole singole, anche grammaticali, come nei versi iniziali di *che finisca*, nel *Bagno degli occhi*:

che finisca
l'acqua in cui scorro
a piedingìù sfogliando ascelle fresche
e non
un nome che sfugga ai tuoi guanti¹⁸⁰

Per la rappresentazione di un pensiero nel suo stato nascente, gli irrisolti brogliacci di Mallarmé costituiscono un riferimento inevitabile, la paradossale forma ideale di ciò che non è ancora formato proprio perché non potrà mai esserlo del tutto, ma solo tendervi. A chiarire questo aspetto e a metterci nella giusta direzione è ancora una volta una pagina della prefazione di Jacqueline Risset alla raccolta di scritti mallarmeani del 1982:

La questione posta dalla pubblicazione dell'opera postuma di Mallarmé è precisamente quella dei limiti del testo artistico, problema che si rivela ad

¹⁷⁸ Ortesta 1978b, 54-55.

¹⁷⁹ Ortesta 1985c, 68. La traduzione a fronte è «accessori tratti / necessari all'or- / rore – che / s'infranse // agonia / – è accaduto tra / noi / testa può offuscarsi / io tacqui / per essa». Lo stesso testo già in Ortesta 1982, 138-39.

¹⁸⁰ Ortesta 1980a, 15.

un duplice livello. Il primo è quello delle frontiere tra «arte» e «pensiero», o tra «arte» e «filosofia», all'interno della messa in scena dell'atto di pensiero che costituisce l'opera di Mallarmé – poiché in quest'opera è la poesia stessa ad essere segnalata come vero «pensiero», come vera «filosofia». Il secondo livello è quello dei confini tra «opera» e «appunti preparatori»: lo statuto di «appunti», che definisce la maggior parte dei testi mallarmeani ancora inediti o parzialmente pubblicati fino ad oggi, ha per effetto di mettere in discussione la definizione dell'opera d'arte come oggetto compiuto. [...] L'opera entra in rapporto con ciò che la eccede, con l'impossibilità che la circonda.¹⁸¹

Torniamo ora alle questioni legate più direttamente all'intertestualità e al suo rapporto con la traduzione. Va osservato in generale che proprio la stessa modalità di libero incastro redistributivo del materiale verbale che costituisce una pratica diffusa del traduttore ha forse qualche legame con certe modalità di «escissione»¹⁸² e riconfigurazione della parola altrui entro i testi del poeta in proprio. Per mostrare questo aspetto e comprendere quanto il riuso della parola altrui sia profondo e diffuso è ora necessario però allargare lo sguardo per includere anche altri autori rispetto ai pochi modelli presi in considerazione sin qui. Oltre a quanto ben detto da Bonito, possiamo analizzare in questa prospettiva un testo dedicato a Giovanni Giudici, che rappresenta per noi un laboratorio ideale, anche se in parte anomalo proprio perché costruito *ad hoc* e accompagnato da una dedica, mentre la fonte in Ortesta resta di norma implicita. Nel numero 18 di «Hortus» del 1995, uno speciale dedicato a Giudici per i suoi settant'anni, Ortesta pubblica una poesia poi – forse proprio a causa di un eccesso d'intenzione per lui un po' inconsueto – mai raccolta in volume, in cui omaggia l'amico utilizzando una pratica di ritaglio e di ricomposizione centonatoria che altrove aveva dedicato anche ad altri autori presi a modello, ma che qui, diversamente dagli altri casi viene esplicitamente dichiarata.¹⁸³ La tabella seguente mostra il testo e le fonti utilizzate per la sua composizione. La poesia di Ortesta è riportata per intero nella colonna di sinistra, la colonna centrale riporta i versi di Giudici da lui riutilizzati e la colonna a destra indica il testo da cui provengono (le sigle utilizzate per indicare le raccolte di Giudici sono da sciogliere come segue: OB = *O Beatrice*; S = *Salutz*; MC = *Il male dei creditori*; ES = *Empie stelle*).¹⁸⁴

¹⁸¹ Risset 1982, VIII.

¹⁸² Cfr. Genette 1997 [1982], 273-80.

¹⁸³ Ortesta 1995b: «Questa poesia è fatta di versi – o parti di versi, con minimi cambiamenti – di Giovanni Giudici».

¹⁸⁴ Le poesie di Giudici sono sempre citate dall'edizione Zucco (Giudici 2000).

<i>Ortesta</i>	<i>Giudici</i>	<i>Fonti</i>
Di chi veglia l'intera notte metro [per metro]	Di chi veglia l'intera notte metro per [metro]	OB, <i>Noi</i> 39
il viaggiare immobile della luna	Il viaggiare immobile della luna	OB, <i>Noi</i> 40
di chi non torna restando ignoto	Di chi non torna restando ignoto	OB, <i>Noi</i> 42
di chi nessuno vorrà seguire	Di chi nessuno vorrà seguire	OB, <i>Noi</i> 43
tu conosci l'umiliata via al [sublime]	Mia umiliata via al sublime	OB, <i>Noi</i> 46
tu che ti straripi	Tu, che mi straripi	OB, <i>Tu</i> 1
fuori dal tuo te stesso	fuori dal mio me stesso	OB, <i>Tu</i> 2
e piamente in sogno ti volesti [bravo]	Piamente in sogno mi voleste bravo	S, VI.7 2
Tu, zerissimo zero,	Tu, zero zerissimo zero e	OB, <i>Tu</i> 38
che fino a lei tendi il tuo corpo –	Tu, che fino a lei tendo il mio corpo	OB, <i>Tu</i> 31
concretamente essendo a te [stesso dolore]	Ma tu, che concretamente mi sei [dolore]	OB, <i>Tu</i> 5
alchimista, quieto feto, atleta [immaginario –]	mio alchimista / o, quando sei quieto, come un feto sotto spirito / mio atleta immaginario	OB, <i>Tu</i> 23, 10, 21
e del corpo di lei	e del corpo di lei porti a me le notizie	OB, <i>Tu</i> 32
del suo esser dov'è	del suo esser dov'è	OB, <i>Tu</i> 33
porti a noi le notizie.	e del corpo di lei porti a me le notizie	OB, <i>Tu</i> 32
Tu fra il già precipitato e ciò che [incombe]	Tu, insetto volitante / pendolarmente fra / il già precipitato e ciò che incombe	OB, <i>Tu</i> 42-44
perché a un sole così tremendo	Perché a un sole così tremendo	OB, <i>Tu</i> 48
ti porgi la spugna di fiele?	mi porgi la spugna di fiele?	OB, <i>Tu</i> 49
Di rabbia in rabbia in rabbia	Di rabbia in rabbia in rabbia	S, VI.8 5
a una certissima letizia	una certa / Letizia	MC, <i>Conversazione con la Pseudo- Letizia</i> 18-19
ecco per chi, per chi anelavi	Per chi, per chi anelavo	S, VI.7 6
al quasi nulla che non è sparire	Al quasi nulla che non è sparire –	S, VI.8 12
all'inerme nostro avvento.	Inerme nostro avvento umano	ES, <i>La vita imperfetta</i> 37
Quel che dovevo, quel che ti [dovevo]	Quel che dovevo – mentre guardo al [fondo della fine]	OB, <i>Noi</i> 47
questo almeno voglio dirti che lo [sapevo.	Ma almeno voglio dirti che lo sapevo	OB, <i>Noi</i> 48

L'ossatura del testo è costituita da due poesie consecutive della raccolta *O Beatrice* (1972), *Noi e Tu*, con occasionali incursioni in *Salutz* (1986, anche qui i testi sono consecutivi, VI.7 e VI.8), *Il male dei creditori* (1977) e un testo allora recentissimo, *La vita imperfetta*, poi confluito in *Empie stelle*.¹⁸⁵ Dei due testi più ampiamente riscritti vengono sistematicamente rivisti i pronomi personali. L'incertezza e la mobilità dei pronomi, la loro possibilità di simmetrico ribaltamento è una costante di Ortesta, che viene qui però applicata in modo coerente per riferirsi direttamente al dedicatario invocato alla seconda persona, e questo sia che i pronomi fossero di prima persona nell'originale, sia, ed è ancora più interessante, che fossero già di seconda persona nella fonte. Come vedremo, in questo modo Ortesta rivolge a Giudici quelle stesse parole che egli aveva rivolto ai suoi modelli ideali di sublime e di coraggio, e trasforma il "tu" poetico, conservandone l'intenzione allocutiva, in un tu che vuole anche proporre, cambiandone la funzione originale, un ribaltamento autoriflessivo dei testi-fonte.

Provando a schematizzare i procedimenti adottati da Ortesta nella manipolazione delle fonti, possiamo indicare prima di tutto dei procedimenti di sottrazione, cioè versi da cui vengono eliminate delle parti, come «quieto, come un feto sotto spirito» > «quieto feto»; oppure «Tu, insetto volitante / pendolarmen- te fra / il già precipitato e ciò che incombe» > «Tu fra il già precipitato e ciò che incombe», che assolutizza e astrattizza l'idea del tempo rispetto alla metafora dell'insetto della poesia originale; o ancora la caduta dell'aggettivo nel passaggio «Inerme nostro avvento umano» > «all'inerme nostro avvento»; infine, notiamo una sorta di contrazione nell'enumerazione del v. 12, «alchimista, quieto feto, atleta immaginario», dove sono condensate apposizioni e comparanti che nell'originale sono ai vv. 23, 10 e 21. In pochi casi troviamo aggiustamenti mediante addizione di materiale, come «Mia umiliata via al sublime» > «*tu* conosci l'umiliata via al sublime» e «per chi, per chi anelavo» > «*ecco* per chi, per chi anelavi». Cambiamenti mediante sostituzione sono invece ad esempio gli interventi sui pronomi personali, sulle desinenze verbali e i suffissi, come «una certa / Letizia» > «certissima letizia», con passaggio dal nome proprio al sostantivo astratto, come accadrà poi nel poemetto *Céleste*.¹⁸⁶ Le poesie originali sono rimaneggiate anche attraverso l'inversione o lo spostamento dei versi originali, spesso ridisposti secondo un ordine diverso da quello in cui compaiono, p. es. «Tu, zero zerissimo zero e» è il v. 38, mentre «Tu, che fino a lei tendi il mio corpo» è il v. 31, ma vengono invertiti nella riscrittura; così il v. 32 di *Tu* viene scisso nei vv. 13 e 15 dell'omaggio.

¹⁸⁵ Il testo era stato pubblicato sull'«Unità», di cui Ortesta era collaboratore in quegli anni, nel febbraio 1995. Cfr. Zucco in Giudici 2000, 1772.

¹⁸⁶ «ma vede un animale così benigno / piccola persona celeste / Céleste è il suo nome» (Ortesta 2006a, 20). La prima pubblicazione del testo, accompagnata da una traduzione in francese, è in Ortesta 2004. Una seconda traduzione in francese in Labbate 2009.

Nel centone ortestiano si attribuisce al destinatario la conoscenza di un'«umiliata via al sublime» che appartiene a una serie di soggetti caratterizzati dalla solitudine e dalla costanza del proprio impegno. Si fa così da subito palese l'intento antifrastico rispetto all'autoumiliazione che l'*io* lirico giudiciano impone a sé stesso, per la propria meschinità e incapacità di accedere al sublime attraverso un atto di coraggio. Nella poesia citata, *Noi*, l'«umiliata via al sublime» è infatti in contraddizione con ciò che precede (qui ai vv. 1-4), che rappresenta «il cammino da nessuno ancora osato»,¹⁸⁷ mentre in Ortesta essa diviene di segno positivo, passando a indicare ciò che costituisce non più il difetto dell'*io* lirico di Giudici verso i suoi modelli, ma il debito di Ortesta verso l'amico, che si chiarirà in seguito come il positivo apporto al suo percorso verso «l'estremo miraggio di una letizia quieta e dolorosa».¹⁸⁸

L'aggiunta di «tu» al v. 5 in funzione di soggetto anticipa l'apostrofe marcata dall'anafora del «tu» ai vv. 6, 9 e 16. Anche in questo caso, l'allocuzione cambia di segno la fonte, poiché in *Tu*, Giudici si rivolgeva a quella dimensione eroica cui l'*io* non aveva accesso, «l'*io* negato nella sua aspirazione al sublime»,¹⁸⁹ una realtà a lui *quasi* completamente estranea («zero zerissimo zero e / uno per cento di me»), ma non del tutto, e proprio per questo penosa. Nel nostro testo, invece, tutte le proprietà del *Tu* appartengono a Giudici: «tu» si «straripa» eccedendo la propria chiusa individualità, sa «volersi bravo» – come a volerlo era stata inversamente Minne, una delle due entità femminili di *Salutz*, insieme a Midons – e farsi così un minuscolo «zerissimo zero», la cui percezione di se stesso è concretamente dolorosa. «Tu» non solo tende il proprio corpo fino a «lei» – la lingua poetica? un «eterno femminino»?¹⁹⁰ –, ma è anche in grado di parlarne, di portarne «le notizie». Si chiarisce poi che il tempo il cui il «tu» si trova è un presente posto fra il passato «già precipitato» e «ciò che incombe»: «tu» si situa insomma in un'attualità minacciata dalla fuga nelle altre due dimensioni, che va avvicinata a quella temporalità verso il cui raggiungimento puntano le forze di Ortesta proprio in questa stagione. Al termine della lunga apostrofe, l'*io* lirico, rivoltando la domanda che in *Tu* era indirizzata a quest'aspirazione irraggiungibile, chiede perché «tu»-Giudici si porga la spugna di fiele, cioè quello tra gli strumenti della passione di Cristo che lenisce il patimento, ma che è qui inteso come segno di amarezza e sineddoche della tortura autoin-

¹⁸⁷ Zucco in Giudici 2000, 1463.

¹⁸⁸ Ortesta 1993f, che recensisce *Quanto spera di campare Giovanni*.

¹⁸⁹ Zucco in Giudici 2000, 1462.

¹⁹⁰ Londero 2016, 121-22: «La vita, gli amori e gli ideali sono continua *binarietà*, che frange l'*io* nell'irrealizzabilità della scelta. Il soggetto lirico, allora, ha un'unica chance per ritrovare la coesione di sé, mediante la tensione a un univoco eterno femminino (Poesia o Amore di donna), «piccola luce» sempre intravista e mai intesa con evidenza nella sua funzione salvifica» (corsivi originali).

flitta (mentre a porgere la spugna di fiele era in origine la seconda persona, che si trasforma qui ancora una volta in parte integrante del soggetto). Ciò che segue pare rispondere in modo consolatorio proprio a questa domanda: «Tu» ha infatti saputo compiere un passaggio attraverso la «rabbia» per superarla e approdare alla «certissima letizia»¹⁹¹ cui si accennava in apertura, e tale approdo è conseguenza del desiderio di spingersi verso il «quasi nulla che non è sparire». Quest'ultima era la condizione in cui nel testo-fonte, dove è tematizzato un tentativo di evasione dalla «gabbia» imposta da Midons, si ritrovava il soggetto amante: al cospetto di Midons, l'io lirico era ridotto a un sottilissimo ghiacciolo che godeva il calore, ma se ne consumava («Si scalda intanto quanto più ne muore»). Invece, tale gioia quieta della sottrazione rappresenta qui (con l'innesco da *La vita imperfetta*) l'arrivo all'«inerme nostro avvento».¹⁹² Mi pare che questo avvento finisca per significare allora il nucleo di vita che resiste, proprio ciò che non può “sparire” nella trasformazione della realtà nell'altro assoluto della lingua poetica. Con gli ultimi versi l'io intende infatti dichiarare saldato il proprio debito di riconoscenza:¹⁹³ componendo questa sorta di centone, Ortesta ha inteso mettere in comunicazione testi che mostrassero l'aspetto meno autoironico, più acuto e sofferto dell'autoumiliazione esperita dall'io lirico di Giudici, per dire la resistenza della vita dentro la poesia non nella prima stagione neocrepuscolare dell'amico, ma proprio nelle raccolte dove i contorni degli attori del testo poetico sono più problematici e incerti. La riscrittura in forma di omaggio realizza dunque una peculiare forma di parodia, che intende sottolineare la «passione etica»¹⁹⁴ che sempre accompagna «una vita che vuol poter fare poesia di se stessa»,¹⁹⁵ anche dove quella vita è mascherata da molteplici rifrazioni dell'io lirico e da dense stratificazioni letterarie. Ortesta ha voluto evidenziare il proprio percorso di lettura attraverso la poesia dell'amico, mostrando di aver intuito sia quanto l'apparente rinuncia al Sublime (l'ironico saluto «Ciao, Subli-

¹⁹¹ Che si collega strettamente anche alla «letizia» mancata di *La vita imperfetta*, ultimo testo citato, di cui i vv. 10-12 recitano «Soltanto avessi appena amato / Aerei corpi di letizia / E non tremato e non temuto».

¹⁹² Anche in *La vita imperfetta* il nodo che Giudici affronta è quello dell'«assenza di coraggio» (Bandini cit. in Giudici 2000, 1772), che costringe a evocare in nome di ciò che non si è fatto un «Inerme nostro avvento umano / Essere chi non siamo stati / Essere un tempo che non siamo».

¹⁹³ Vale la pena di ripercorrere anche le tracce materiali di questa lunga amicizia: Giudici era nella giuria del Viareggio nel 1980; aveva presentato alcune poesie di Ortesta apparse nell'«Almanacco dello specchio» del 1983; lo aveva a sua volta citato tra le fonti di *Salutz*, per l'uso dell'appellativo medievale di *midons* in un testo della *Nera costanza* (cfr. Giudici 2000, 743: «Di Midons (termine, del resto, riesumato anche da Ezra Pound) devo dire che la più recente suggestione me ne era venuta da una poesia dell'amico Cosimo Ortesta, inclusa poi nel suo bel libro *La nera costanza*»); aveva recensito *La nera costanza* e le *Lettere alla madre* di Baudelaire; aveva infine steso la quarta di copertina di *Nel progetto di un freddo perenne*.

¹⁹⁴ Ortesta 1996f, che recensisce *Per forza e per amore*.

¹⁹⁵ Ortesta 1992e, che recensisce *Andare in Cina a piedi*.

me» pronunciato in *O beatrice*) nascondesse un'esigenza fattasi poi sempre più inderogabile, anche nella consapevolezza della sua impraticabilità, sia quanto dell'io resti vivo dietro le sue maschere,¹⁹⁶ e ha indicato come tale aspirazione a una poesia in cui la lingua poetica si mantiene in rapporto col quotidiano (o se vogliamo in bilico tra quotidiano e sublime)¹⁹⁷ sia divenuta nutrimento della propria poesia ultima, fatta contemporaneamente di sottrazione e di disgelo, di esaurimento e di vita.

Quello a Giudici è solo uno dei tanti testi che, dedicati a un autore, ne ripetono le parole o ne replicano le strategie formali, come quelli visti nella prima parte: *Ad Amelia Rosselli* nella *Nera costanza*, e, in *Serraglio primaverile*, la serie per Bertolucci, tra cui anche la "lettera" *Caro Bertolucci*, e la poesia dedicata a Hopkins che rifonde numerosi elementi dei due sonetti ultimi del poeta inglese.¹⁹⁸ Più spesso però tali forme di riuso non ricorrono alla stessa diretta ed esplicita indicazione di un interlocutore-fonte verso il quale viene rivolta, rovesciata, la sua stessa parola. L'argomento è stato affrontato riccamente da Bonito, ma possiamo proporre – in una tabella strutturata come la precedente – un esempio lì non citato della presenza di stralci dalle poesie del *Mondo come meditazione* di Wallace Stevens inclusi in una poesia di *Nel progetto di un freddo perenne* (queste le sigle che corrispondono ad altrettante poesie: VA = *Un vecchio addormentato*; SC = *Il senso ordinario delle cose*; VF = *Per un vecchio filosofo a Roma*; GC = *Guardando attraverso i campi e osservando il volo degli uccelli*).¹⁹⁹

¹⁹⁶ Anche riguardo all'iperletterario *Salutz*, del resto, Giudici 2017 [1992], 28, dichiara che «la semplice verità è che ebbi allora, nello scriverlo, bisogno di un travestimento che mi aiutasse ad aggirare l'inibizione connessa ad esperienze dolorose. Senza premeditazione alcuna e per puro istinto, mi trovai avvolto in quegli esibiti e illusori panni di scena».

¹⁹⁷ Testa 2005, 148 ha parlato per il secondo Giudici di «un suo personale sublime», un sublime «né dimesso né assoluto, ma piuttosto [...] proporzionale, ovvero tale solo nel rapporto che istituisce con un altro ordine di cose: quello dei dettagli della quotidianità come delle nostalgie e dell'«inadempienza» umana».

¹⁹⁸ Cfr. *supra*, pp. 150-52.

¹⁹⁹ Testo e titoli corrispondono all'edizione Bacigalupo (Stevens 1998 [1986]).

all'io è ormai divenuto «una casa», un mondo chiuso, separato, costruito sulla ripetizione infinita di sé stesso, mentre quello del tu è descritto come uno specchio senza riflessi, dunque qualcosa che può rivelarsi solo se in relazione a un altro, ma cessando di rispondere a questa funzione è destinato alla rovina. L'io, per poter parlare, per ridare vigore alla «testa senza forza», deve raggiungere un distacco dalle proprie ripetizioni, che coincide con la possibilità di dire la realtà, non più la sua «musica pensata quasi dimenticata» ma «questo mondo», un'alternativa vitale che però sembra ancora distante. La «casa», gabbia dell'io ossessivo, aspira forse a diventare il proprio opposto, quella descritta dai versi che evocano il luogo desiderato nella prima delle *Two letters* di Stevens: «Si sarebbe desiderato dell'altro, altro, altro: / Qualche interno fedele cui ritornare, / Una casa contro il proprio io, un'oscurità // Un agio in cui vivere la vita di un momento, / Il momento di amore e fortuna di una vita, / Libero da tutto il resto, libero soprattutto dal pensiero».²⁰¹ Il testo da cui dipende per la maggior parte la poesia di Ortesta è *The Plain Sense of Things*, una poesia sull'autunno, sulla caduta delle foglie, in cui la stagione liminare avvicina significativamente l'invecchiamento dell'uomo all'abbandono della fantasia poetica (la «rovina delle ninfee», sostantivo da cui deriva il verbo «rovina» nella «riscrittura», secondo Bacigalupo «sottende metaforicamente la rinuncia agli abbellimenti poetici convenzionali»);²⁰² tale sottrazione insieme di vitalità e di immaginazione non è però traumatica e immediata, ma è anzi vissuta come conquista progressiva, come esperienza conoscitiva di un *senso ordinario* – non mediato letterariamente – delle cose.²⁰³

In Ortesta questa paradossale conquista ottenuta per sottrazione implica anche, inevitabilmente, la retrocessione sempre più profonda della propria voce e una sua sostituzione con la parola altrui, intesa come ultima possibilità per una poesia che tenda verso l'abbandono della poesia.²⁰⁴ Nella composizione secondo

²⁰¹ Stevens 1998 [1986], 161.

²⁰² Bacigalupo in Stevens 1998 [1986], 202-03. Cfr. anche Ortesta 1999a, 24: «Avanza su una corda tesa / a rischio della vita / in un tripudio di ninfee».

²⁰³ Questo il testo integrale di *Il senso ordinario delle cose* nella traduzione di Massimo Bacigalupo, da Stevens 1998 [1986], 37: «Cadute le foglie, torniamo / Al senso ordinario delle cose. È come se / Avessimo esaurito l'immaginazione, / Inanimi in un sapere inerte. // È difficile persino scegliere l'aggettivo / Per questo freddo vacuo, questa tristezza senza causa. / La grande struttura è diventata una casa modesta. / Nessun turbante percorre i pavimenti immiseriti. // La serra ha più che ma bisogno di una riverniciatura. / Il comignolo ha cinquant'anni e pende da una parte. / Uno sforzo fantasioso è fallito, una ripetizione / Nella ripetitività di uomini e mosche. // Eppure l'assenza dell'immaginazione doveva / Essa stessa essere immaginata. La grande vasca, / Il suo senso ordinario, senza riflessi, foglie, / Fango, acqua come vetro sporco, espressione di un certo // Silenzio, il silenzio di un topo uscito a vedere, / La grande vasca e la rovina delle ninfee, tutto ciò / Doveva essere immaginato come una conoscenza inevitabile, / Imposta, come impone una necessità.».

²⁰⁴ Cfr. allora la bella lettura dell'ultimo Stevens proposta da Critchley 2005, 67-68: «What is

questa diffusa opera di intarsio interviene dunque una sorta di arretramento dell'io al quadrato, compiuto cioè da un io che sceglie di parlare attraverso poesie che parlano dell'arretramento e della diminuzione dell'io. Le modalità e gli strumenti sono simili rispetto a quanto visto nell'omaggio a Giudici, anche se l'interpretazione di quest'ultimo trae forse dalla dichiarazione esplicita una più immediata evidenza. Restano inoltre coincidenze tematiche forti tra i due esempi appena analizzati, e in particolare il progressivo ritirarsi e lavorare per sottrazione dando voce all'esaurimento e la vocazione a un immaginario di consunzione autunnale e crepuscolare. Del resto, nota bene Bonito:

La lettura è raffinata e non mira semplicemente all'introduzione di una parola altra nella propria [...] è più di questo. La svolta sta nella scelta del tema portato dagli architetti; nel paesaggio inseguito lucidamente e di volta in volta verificato come omogeneo a quello che deve accoglierlo²⁰⁵

Partendo di qui si può tentare di dire ancora qualcosa sul perché, affinché Ortesta possa esprimersi poeticamente, così tanto del materiale verbale dei suoi versi deve venire da altra poesia. Ci troviamo a dover trattare in conclusione un nodo della sua poetica che, mi pare, riguarda meccanismi di proiezione che non sono mai solo letterari.

Affrontiamo il problema da un punto di vista parziale, ritornando all'Ottocento francese. La ricostruzione attenta della biografia di Baudelaire, prima di tutto attraverso la curatela delle *Lettere alla madre* (che è, come acutamente notò Giudici, «calibrata [...] in modo da costituire quella specie di romanzo autobiografico a cui l'epistolario d'altri tempi sotterraneamente ma indubbiamente ambiva»),²⁰⁶ e poi quella successiva dei *Fiori del male*, ripercorsi, attraverso traduzione, note e cronologia, nel loro tragitto compositivo e nelle loro "occasioni", enuclea alcuni punti di snodo cruciali della vita reale del poeta e dei suoi riflessi psicologici: il complesso di Edipo, l'amore tormentato e l'abbandono dell'amante Jeanne Duval, la paralisi e la malattia della donna e quelle finali del poeta. Affetti dolorosi e rapporti controversi che è dato di scorgere anche in quel percorso frammentario e accidentato di amore, morte e malattia che attraversa in particolare *Nel progetto di un freddo perenne*. Penso a un *incipit* come *Le devo dare cibo e riposo*, alla menzione dei «nuovi attacchi di paralisi», al sempre presente fantasma dell'abbandono e della distanza incolmabile, alla confusio-

interesting about the season of late autumn and early spring is that they are a denial of both the worlds of winter and summer, both the contraction of hard reality and its full transfiguration in imagination. [...] In these transitional seasons, we have to accustom ourselves to more minimal transfigurations that turn us to things in their ordinariness, sparseness and hardness, the very Americanness of the sublime».

²⁰⁵ Bonito 1996a, 56.

²⁰⁶ Giudici 1996 [1986], 181. Che la raccolta si potesse leggere come «romanzo epistolare» lo suggeriva già Raboni nella postfazione a Ortesta 1985b, 123.

ne e indecidibilità dei referenti femminili (madre, amante, poesia?). Tali aspetti strettamente legati e così fittamente presenti mi paiono appartenere a quella stessa “passione” (nel senso di patire) della biografia che Ortesta poteva rilevare nella vita e nell’opera baudelairiana. Ortesta sembra così mettere in scena il dolore proprio anche attraverso l’introiezione di quello altrui, assumendo un fondo luttuoso di tragedia comune, che ridiventa condivisibile proprio per via della rarefazione dei suoi testi poetici, resi ellittici e misteriosi dall’imprecisione dei deittici e dei referenti, dalle costanti inadempienze semantiche che minano la coesione e la coerenza testuali, delineati nella prima parte di questo studio. In questo senso mi pare valida un’osservazione di Giovanni Giudici sul *Progetto*: «i frantumi di un esistente individuale si proiettano verso una gamma di referenti *ad libitum*».²⁰⁷ Se quel che è dato di intravedere nel percorso della sua poesia è una preparazione all’evento della morte, o meglio, come suggerisce Testa, una morte «come processo in atto»,²⁰⁸ caratterizzata da una progressiva perdita della mobilità e del linguaggio, se chi parla è dunque, come direbbe Deleuze dell’ultimo Beckett, un «esausto»,²⁰⁹ gli episodi di lutto, dolore, malattia e spossamento delle proprie forze sono il punto d’incrocio di una biografia plurale – ma che, beninteso, non perde nulla del suo valore “singolativo” – che ha nella vita e nella morte di Baudelaire un supremo *exemplum*. A questo proposito, nella premessa al suo ultimo libro, del 2006, Ortesta ha proposto una definizione della propria poesia, la quale detta anche il titolo della raccolta, che era già titolo anche del poemetto d’esordio, *La passione della biografia*. Il passo è già stato citato, ma vale la pena di riprenderlo:

per me, già da molto tempo, scrivere versi è sempre stato questo: osservare l’abisso sotteso alla scrittura e dare spazio alla biografia – la mia e quella altrui? – nel *patirla prima di scriverla*, patirla nel lungo momento della decisione precedente la scrittura. La passione della biografia è questo: lasciarsi attraversare dalla scrittura che nasce dalle proprie viscere e dal proprio cervello.²¹⁰

La poesia, dunque, come lubraniane «viscere spremute in bave d’oro»,²¹¹ ma soprattutto l’opera patita prima di scriverla. Questa, come anticipato, non è altro che una citazione dalla lettera di Antonin Artaud ad Henri Parisot scritta il 22 settembre 1945 dal manicomio di Rodez. Artaud, rifiutandosi in un primo momento di tradurre il «vile» Lewis Carroll, si richiama ai suoi modelli di rigore, di “crudeltà”, tra i quali proprio Baudelaire:

«Jabberwocky» è l’opera d’un vile che non ha voluto *patire la propria opera*

²⁰⁷ Giudici 1989.

²⁰⁸ Testa 2005, 322.

²⁰⁹ Cfr. Deleuze 1999 [1992].

²¹⁰ Ortesta 2006a, 11 (corsivo mio).

²¹¹ Giacomo Lubrano, *Prosopopea*, v. 2, in Ortesta 1980c, 68.

prima di scriverla [...] Mi piacciono le poesie degli affamati, dei malati, dei paria, degli avvelenati: François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe, Gerard de Nerval e le poesie dei suppliziati del linguaggio che si perdono nei loro scritti.

[...] Abbandonare il linguaggio e le sue leggi per torcerli e denudare la carne sessuale della glottide da cui vengono fuori le asprezze seminali dell'anima e i lamenti dell'inconscio.²¹²

Certo, la presenza di Artaud, insieme all'interesse per Campana e al rapporto tra linguaggio poetico ed espressività psicotica, non stupisce se pensata in rapporto alla prima fase dell'opera ortestiana, a quella lingua frammentata, in pezzi, strumento di una poesia come follia simulata per esorcismo, e tematicamente così concentrata sul precipitato verbale di passioni sofferte da menti e corpi franti e degerarchizzati, veri corpi senza organi.²¹³ In proposito si è già rilevato il peso della mediazione del Deleuze di *Logica del senso* nell'articolazione di questo suggerimento artaudiano, e si può aggiungere che nella serie *Effetti di superficie*²¹⁴ il filosofo francese introduce per la prima volta il concetto di «corpo senza organi» proprio parlando del rapporto tra Artaud e *Jabberwocky* di Carroll, e citando la stessa lettera sopra riportata. Ma quel che più interessa è proprio l'emergere dello stesso nodo inestricabile di scrittura e vita, che non significa cedere a una poesia confessionale, di mero autobiografismo, ma «denudare la carne», fare spazio «ai lamenti dell'inconscio», dar voce a una poesia che nasce dal corpo, che impone tutto il suo peso e tutta la sua presenza anche biologica, tutto il suo carico di sofferenza. Forse non tutti tra gli autori citati, riscritti, tradotti o studiati da Ortesta possono ritenersi dei «suppliziati del linguaggio», ma si può indubbiamente cercare di comporli in una costellazione che ruota intorno a precisi punti di incontro, i quali, pur così strettamente personali, incisi nella mente e nel corpo del singolo, sono però paradossalmente anche i punti di comunione più profondamente umani, quelli a partire dai quali la poesia può svolgere la sua funzione anche etica.

Ricostruendo la rete dei suoi autori, non possiamo ignorare l'esistenza di precisi legami sotterranei, a cui Ortesta fu certo straordinariamente sensibile. Pensiamo alla sua lettura di Lubrano, nella quale l'attività del poeta viene paragonata a quella del «verme setajuolo» che attraverso il suo lavoro riduce il reale

²¹² Artaud 1966, 167-68 (corsivo mio).

²¹³ Al «corpo senza organi» fa riferimento Baldacci 2014 [2008], 134.

²¹⁴ Deleuze 1975 [1969], 79-88. Cfr. il passo del poemetto a p. 51 di Ortesta 1980a: «Passa senza immagine l'immagine, il membro staccato, il linguaggio di superficie senza terrore del nuovo orifizio: perdita della scrittura da cui trasuda lei che non tollera la perdita, che si dimentichi come ha voluto patirla prima di scriverla». Come evidenziato *supra* a pp. 60-61, questo paragrafo mancava nella primissima redazione del 1975, uscita col titolo di *Teatro degli organi sulla passione della biografia* nello stesso anno della traduzione italiana di *Logica del senso*.

a «glutini di gelo»²¹⁵ e «imbalsama gl'istanti».²¹⁶ Il poeta-baco, verificata la distanza incolmabile tra l'Uno trascendente e la proliferazione molteplice dell'immanente – in cui i rapporti dell'uomo con le cose si riassumono nella dinamica desiderio-piacere, ma infine sedimentano dal passato verso un presente tutto schiacciato sulla dimensione della morte fisica e dell'inermità di fronte all'assoluto – conferisce una sopravvivenza al tempo umano solo come «riproduzione e moltiplicazione di particelle temporali bloccate».²¹⁷ Ortesta non fa cenno a tale relazione, ma, se pensiamo a quest'attività allegorica come tentativo di immobilizzare e congelare il reale e la colleghiamo alla «paralisi di lingua» da cui fu affetto Lubrano nella fase finale della propria vita,²¹⁸ possiamo vedere in trasparenza un parallelismo pregnante con il desiderio di assoluta astrazione di Mallarmé, la sua verifica sofferta di una definitiva inconciliabilità tra ideale e reale, la coincidenza per il soggetto creatore tra l'accesso all'idealità assoluta e la morte (il suicidio di *Igitur*, la decapitazione del Battista), e il violento laringospasmo che lo uccise,²¹⁹ attaccandolo proprio lì dove il corpo diventa voce, producendo una sorta di rivincita di quel reale, che colpisce l'uomo – materia sensibile – proprio in quanto materia, facendo sì che il silenzio preceda immediatamente la morte con cui infine coincide. Se accettiamo che non sia una pura coincidenza (ricordiamo che Ortesta pubblica i sonetti di Lubrano e quelli di Mallarmé quasi contemporaneamente), come non vedere allora che Dino Campana è, per citare Char, il «vicino» di Van Gogh, come suggerisce la scelta di un autoritratto del pittore olandese sulla copertina della *Vita non romanziata* di Carlo Pariani da lui curata, e che la presenza di Artaud negli stessi anni ne fa il «vicino» di entrambi? Ancora, l'immobilità, la consunzione, l'esaurimento – i personaggi di Beckett sempre sullo sfondo – di Baudelaire ormai afasico mentre si approssima alla morte ricordano la condizione finale di Proust, mentre riversa nella suprema architettura della sua cattedrale narrativa «tutta la sua vita // tutto il meglio della sua vita»,²²⁰ con totale dispendio di sé nell'opera al punto di negarsi ogni cura e persino le operazioni vitali della nutrizione, come ci racconta la domestica Céleste Albaret.²²¹ E infine, non sembri a questo punto pretestuoso, quella coppia che vive di una reciproca tortura nella *Costanza* e nel *Progetto* ricorda le pseudo-coppie beckettiane, ma anche il *ménage* folle di Verlaine e Rimbaud e quello di Baudelaire e Jeanne Duval. Nel complesso della

²¹⁵ Lubrano, *Le viscere strappate da Vermi vivi si lavorano in varij vezzi* 1, in Ortesta 1980c 74.

²¹⁶ Lubrano, *Proemio* 10, Ivi, 61.

²¹⁷ Ortesta 1977b, 19, ma *passim*. Si noti già, per quel che si dirà tra poco, che nella stessa pagina si dice che «La continuità temporale è abolita», adottando un termine mallarmeano.

²¹⁸ La «paralisi di lingua» di Lubrano è menzionata in Ortesta 1988b, 19. Cfr. anche Alfano-Frasca 2002, 12 e Matt 2006.

²¹⁹ «quasi in un attacco di afasia totale», con Zanzotto 2001 [1981], 89.

²²⁰ Ortesta 2006a, 16.

²²¹ Albaret 2004, 301-31.

sua attività intellettuale, come poeta, traduttore e studioso, Ortesta ha intravisto linee precise che legano questi autori e hanno una loro intima necessità non meramente aneddotica; ha registrato il patimento che ne nutre le opere, in cui spesso la scrittura e la creazione si sovrappongono alla vita, non perché l'opera sia autobiografica in senso deteriore, ma piuttosto perché la scrittura diviene la parte vera della vita, dove le sofferenze trovano il loro raffreddamento estetico, dove il lavoro formale sa rendere la loro raggelante bellezza e la loro quota di assoluto. Il nodo tra scrittura e vita agisce, puntando proprio sugli elementi del lutto, del dolore, della malattia, sui traumi che fanno la biografia e che incidono proprio sui punti allusi, impliciti, detti obliquamente da Ortesta poeta. L'ellissi e il mistero che avvolgono l'emblema oscuro eppure di dolorosa evidenza del testo ortestiano, la costante presenza della riscrittura sembrano dirci ancora una volta che occorre al poeta garantirsi uno spazio per dirsi attraverso la frammentazione e il congelamento, oppure la mediazione iperletteraria. Con un paradosso – del resto solo apparente se si tiene conto del contributo della psico-critica di Mauron – di quegli autori così fortemente rappresentativi del distacco dell'io lirico dagli agganci empirici immediati con l'individuo poeta, finisce per risultare sottolineata proprio la resistenza che l'io, con la sua presenza, continua a opporre a ogni atto di assoluta astrazione, poiché l'accesso a una verità umana non può che partire dagli strumenti della propria esperienza: «il poeta mal sopporta il proprio io nel quale peraltro si vede obbligato a consistere per poter dire l'esistenza sua e quella degli altri».²²² L'io lirico di Baudelaire come superamento dell'io romantico, come mostrano Macchia²²³ e Orlando,²²⁴ l'«on me pense» e «Je est un autre» pronunciati dal Rimbaud *voyant*,²²⁵ «la sparizione della presenza elocutoria del poeta (l'io lirico che si declina nell'«antico soffio» della poesia)» che «cede l'iniziativa allo spazio occupato dalle parole» della *Cri-*

²²² Ortesta 1993d. Non paia troppo forzosa la citazione di parole riprese dalla recensione di una poetessa come Patrizia Cavalli, in cui l'io è una presenza proverbialmente insistita, se pure con modalità in bilico tra sincerità e finzione teatrale.

²²³ Macchia 2019 [1946], 39: «La sincerità artistica non ha niente a che vedere con la sincerità sentimentale di chi scrive: è d'origine formale, qualitativa, condensata nel suono del metallo adoperato nel verso e costa pazienza e fatica. La poesia non era diario o confessione. Egli spinse il tentativo di dissociare il mito romantico arte-vita fin col trincerarsi in una esaltazione, quasi retorica, dell'«artificio»».

²²⁴ Orlando 1996 [1966], XX: «Il fatto che l'uso stesso dell'io non sia ancora divenuto impossibile né snaturato per vie sotterranee, come sempre più andrà accadendo poi, non vuol dire che il je di Baudelaire non sia già essenzialmente diverso da quello di cui facevano uso i romantici: è divenuto incapace quasi sempre di confidenze autobiografiche o ideologiche, oscilla piuttosto tra l'io volontario e lucido del creatore e quello passivo e molteplice dello spettatore di esperienze simboliche. Inutile aggiungere che la raccolta delle poesie non nascerà più da successive aggregazioni quasi diaristiche, ma da un lento calcolo compositivo; e possederà dunque la propria «architettura segreta»».

²²⁵ Cito da Grange Fiori 1975, 450. È la famosa lettera a Georges Izambard del 13 maggio 1871.

se de vers mallarmeana,²²⁶ tutte queste esperienze, che possiamo collegare sulla linea della modernità all'indebolimento dell'io di Ashbery²²⁷ e alle terze persone dell'ultimo Stevens, non possono mai eludere l'operazione fisica del verme di Lubrano di trarre da sé le bave della scrittura. Essi vanno a far parte di quella comunità degli animi attraverso cui si mascherano e insieme si inverano nella scrittura e nell'arte come attività del corpo, come traccia della sofferenza, come passione, le pulsioni più profonde: il terrore di fronte alla follia e alla morte, il lutto, le ricadute psichiche profonde delle esperienze infantili. L'adesione di scrittura e vita è cioè una scrittura fatta «con il peso del corpo»,²²⁸ non confessione, ma bio-grafia, sovrapposizione di vita e scrittura nella misura in cui la seconda nasce dalla prima fisicamente, dall'esperienza del corpo che patisce insieme e solidalmente con la mente, senza che nessun filtro intellettuale possa depurare gli oggetti mentali dall'avere anch'essi una loro consistenza organica, quella del cervello come organo tra gli organi.

Oltre a quanto detto, non va sottovalutata la sorprendente simultaneità di lettura e scrittura che collega i diversi livelli e agisce alle diverse profondità in cui la parola altrui è presente. A ben vedere la comparsa delle citazioni e delle riscritture più evidenti sembra molto spesso essere la traccia di una lettura recentissima: ad esempio Stevens esce nel 1986 e compare in Ortesta nel 1988, e così Ashbery che esce nel 1983 e comincia ad agire nella *Costanza* del 1985; Frost viene ristampato nel 1988 e di lì vengono le sue comparse nel *Progetto*; il Beckett di *Mal visto mal detto* esce in traduzione nel 1986 ed emerge nel 1988; Baudelaire viene citato nel 1999 dopo essere stato tradotto nel 1996; Mallarmé, centrale nei primi anni Ottanta, dilaga nella *Costanza*.²²⁹ Tale rielaborazione

²²⁶ Ortesta 1980b, 7, che parafrasa *Crise de vers*, che si può leggere anche in Ortesta 1982, 225-41, nella traduzione di Valerio Magrelli.

²²⁷ Cfr. Harrison 2008, 13-14: «la poesia statunitense stava a fatica tendando di sottrarsi al dominio dello stile "confessionale", epitomizzato dalla forte e problematica figura di Robert Lowell»; «La "capacità negativa" di Keats, i monologhi drammatici di Tennyson e Browning, la "estinzione della personalità" di Eliot, possono tutti essere letti come reazioni di difesa rispetto all'abisso interiore di auto-ispezione che Wordsworth aveva spalancato»; «La rilevanza storica di Ashbery è in parte dovuta al fatto che intorno al 1970 egli è emerso come il poeta che era completamente e senza ombra di dubbio ben oltre Lowell e le lacune della poesia confessionale. Non c'è modo di ottenere una poesia coerente del sé se il sé non è un concetto stabile».

²²⁸ Cfr. Ortesta 2006b: «Beckett ho cominciato a leggerlo nei primi anni Sessanta ("Tel Quel" docebat). *Comment c'est* ha cambiato la mia vita: mi ha fatto vedere che potevo scrivere (che si può scrivere davvero) solo con tutto il corpo, con il peso del corpo. Così poi è stato con *Têtes-mortes* e *Mal vu mal dit*, che per me restano libri fondamentali, necessario correttivo alla mia insana inclinazione al lirismo. Il suo teatro lo vedo quando mi è possibile, non lo leggo. I romanzi non li ho più riletti».

²²⁹ Fa eccezione il solo Auden, che Bonito (1996a, 58, 68, 70 e nn.) cita giustamente dall'edizione Lerici degli anni Sessanta, l'unica dove si trovano le poesie tradotte da Aurora Ciliberti riutilizzate da Ortesta, che invece mancano dall'antologia uscita da Mondadori nel 1981. Del resto, la data di pubblicazione alta non significa affatto che la scrittura non possa comunque aver coinciso con una

però, pur essendo a stretta distanza, si rivela sempre intensa, mirata e profonda, e non ha nulla di un banale cannibalismo plagiatario o di un innocuo omaggio metaletterario. Piuttosto, l'atto della lettura pare costituirsi come solco tracciato in una mente che trattiene in sé e ricompone nelle proprie linee profonde i testi che mano a mano incontra. La pratica in senso lato "centonatoria", ma diremo meglio, l'operazione di *ricantare*, ancora con Bonito,²³⁰ trova in definitiva due motivazioni: da una parte essa funziona come meccanismo di autorizzazione alla parola, come strumento per vincere la vera e propria impossibilità di verbalizzare ciò che si trova nei recessi più cupi del bosco dell'inconscio, che in questo modo trova una consonanza e una possibilità di essere compreso nello specchio dell'altro; dall'altra parte, le letture, una volta metabolizzate, raggiungono una tale profondità in cui non sono più distinguibili da una formulazione propria, o meglio sembrano regredire in un luogo prerazionale dove nessuna attribuzione o proprietà è definibile.²³¹ Nel punto in cui il pensiero si forma e affiora alla coscienza, il proprio presente intellettuale di lettore e studioso si sovrappone al proprio attuale movimento cerebrale di creazione, scoprendo di sapere già che esiste tra le parole lette e le linee del pensiero in formazione una consentaneità profonda che le lega. È come se la mente fosse costretta, o meglio agevolata, a seguire le tracce di spezzoni di versi già detti, ricomposti e rimescolati, incisi tanto a fondo che si trovano ora in una posizione in cui è impossibile distinguerne la paternità, tanto da dare l'impressione che molti contenuti ottengano l'accesso alla coscienza e alla scrittura solo grazie all'aver

lettura o una rilettura. Su di lui Ortesta 1990a scrive, in un breve profilo autobiografico, di amare «la mente e il cuore di W.H. Auden».

²³⁰ Cfr. Bonito 1996a, 40.

²³¹ Possiamo riprendere qui un'intuizione di Guido Mazzoni, che partendo dall'analisi della poesia di Sereni interessa anche Ortesta, Mazzoni 2002, 174-75n: «La rievocazione mentale delle epifanie permette a Sereni di risolvere un problema comune a gran parte della poesia italiana in quegli anni: come trovare un codice adeguato all'autobiografia dell'uomo contemporaneo. La parola dell'io, che non nasce dalla confessione pubblica ma dal soliloquio interiore incentrato su uno *choc*, ha un'origine automatica e immediata, come se fosse una sorta di delirio provocato dall'intermittenza. L'arretramento della voce in una dimensione mentale è una costante della lirica italiana degli ultimi trent'anni e ritorna, in modo sporadico o sistematico, in alcuni degli autori più interessanti delle generazioni successive a quella di Sereni: Bacchini (*Vite e foglie*), Raboni, Tiziano Rossi, Ortesta (*Nel progetto di un freddo perenne*), Cucchi (soprattutto in *Il disperso* e in *Le meraviglie dell'acqua*), Benzoni, Buffoni. Il monologo e il soliloquio interiori, che garantiscono immediatezza e verità alla voce di chi parla, sostituiscono le forme canoniche della pronuncia lirica, come se l'esposizione in forma pubblica della propria esperienza fosse diventata problematica. È in crisi l'idea che la parola autobiografica sia spontanea e trasparente [...] il discorso colto nel momento della sua nascita mentale, cioè anteriormente al formarsi di uno stile, scavalca per definizione la natura mediata dei codici letterari e permette di riconquistare una nuova immediatezza. [...] il monologo interiore – che sembra nascere spontaneamente, come una *tranche de vie* psichica captata per caso, o come un discorso motivato da un'apparizione improvvisa e involontaria che spinge il soggetto a delirare – permette di scrivere poesia autobiografica anche quando il poeta non si sente legittimato a farlo».

introiettato il già letto e averlo ripercorso liberando finalmente, almeno in parte, la propria verità. Si tratta di un pensiero onnivoro dove si sovrappongono letture (e scritture)²³² proprie, disponendosi secondo linee precise. Insomma, cedere l'iniziativa alle parole non farà altro che farle ricomporre, come limatura di ferro mossa lungo le linee di un campo magnetico, secondo una grammatica che riattinge a rimossi continuamente agenti dall'inconscio, da cui l'operazione letteraria non può liberarsi ma solo esporli come fossili o resti raggelati. L'intarsio di citazioni è l'aspetto più evidente di quel meccanismo di proiezione, di rispecchiamento, di comprensione di sé e dell'altro attraverso la scrittura, un meccanismo che parte dalla consapevolezza della vita come luogo di patimento e del mai eludibile rapporto fisico e doloroso tra vita e scrittura per come emerge dai tanti autori citati: Mallarmé non solo spossato dall'impossibile *Erodiade*, ma anche paradossale orfano simmetrico di madre e di figlio, ucciso da uno spasmo della laringe; Baudelaire e quel che di lui e del suo rapporto col materno emerge dalle maglie della sua opera, reso infine paralitico e afasico dalla sifilide; Rimbaud, veggente, *vierge folle*, che approda a un deliberato e definitivo silenzio; Char malato che tenta di vedere con gli stessi occhi di Van Gogh; Campana e la retorica espressionista e artaudiana come resistenza degli organi al dilagare della psicosi; Beckett e i suoi morti-in-vita; Proust che rinuncia ad alimentare le sue facoltà vitali riversandosi e quasi prosciugandosi completamente nell'opera; Jaccottet che tenta una parola affabile anche sapendo che questa non può che smarrirsi progressivamente il suo oggetto; Giudici e il travaglio dell'amore e della poesia, l'umiliazione di mancare di coraggio, il desiderato approdo a un sublime quotidiano; e infine Bertolucci, l'acquisto di una temporalità accettata nel suo scorrere, la capacità di cogliere, oltre la nevrosi e i traumi familiari, la luce che traspare da una natura finalmente rinascete, quel Bertolucci da cui prendere le parole a prestito per provare a dire l'aspirazione a un'«irresistibile salute precaria»,²³³ fine ultimo irraggiungibile e ancora e comunque indicibile, ma che si doveva ugualmente tentare di dire anche se «l'aria non era ancora primaverile».²³⁴ Una costellazione di scrittori e artisti – una biografia plurale – con punti di sovrapposizione che corrispondono ai momenti del dolore più profondamente sofferto, i quali segnano come pietre miliari il cammino della biografia. Se vogliamo tentare di accogliere questa definizione, tutti gli autori citati hanno “patito la loro opera prima di scriverla”, hanno “estratto la bellezza dal male”,

²³² P. es. un verso come «un duro appello l'infinita agevolezza del morire» (Ortesta 1985a, 29) che richiama un lemma raro usato da Pariani «Non fu mai possibile farlo scrivere offrendo agevolezze» (Ortesta 1978a, 22), o un sintagma come «tra patos ed esperienza», che troviamo in un verso di Ortesta 1989a, 9, ma compare contemporaneamente nella recensione a un volume di Piera Oppezzo (Ortesta 1988d).

²³³ Deleuze 1996 [1993], 16.

²³⁴ Ortesta 2014.

e, sapendo di fallire, hanno tentato di rendere altro da sé la propria esperienza, trasformandola in parole e facendone così l'oggetto di una condivisione profonda. Con la sua lettura-riscrittura Ortesta fa risuonare in sé altre voci, mostrando come l'esperienza individuale possa ancora nutrire una parola umana e come la realtà del patimento possa diventare una parola di verità. La poesia è sempre per Ortesta la scommessa di poter guardare fino in fondo la paura e il male, di vivere «l'angoscia di pensare»²³⁵ riportando alla luce immagini raggelate, fossilizzate, enigmatiche e taglienti che la mente può provare a conservare senza sprofondare nel baratro della follia, prima che il male si manifesti con la sua forza inoppugnabile, prima che la resa del corpo condanni al definitivo silenzio.

²³⁵ Grossman 2012, 25. Evelyne Grossman cerca di mostrare il legame forte tra autori (Artaud, Beckett, Blanchot, Derrida, Foucault, Lévinas, Lacan) che «dovettero dimostrare un'eccezionale capacità di sopportare la forza distruttrice prima di poterla trasfigurare in lavoro del pensiero» (33) e sottolinea come tale capacità di affrontare il negativo si manifesti anche nella tendenza del soggetto ad uscire da sé e accogliere una «moltitudine di voci» (44).

Bibliografia

Si sciolgono qui tutte le sigle nome-data utilizzate nel corso della trattazione. I titoli sono distinti in tre parti. Nella prima, si trovano gli scritti di Cosimo Orteta: poesie, saggi, traduzioni, comparsi in rivista, volume o collettanea, e le sue curatele; nella seconda parte, tutta la bibliografia critica reperita riguardo al suo lavoro poetico, critico e traduttivo; nella terza, tutti gli altri titoli menzionati nel libro. Oltre a quanto citato nel testo, la bibliografia include tutto ciò che siamo stati in grado di reperire di e su Cosimo Orteta. Pur non avendo pretese di esaustività, specialmente per quanto riguarda la rassegna stampa sulle singole raccolte, quello che si presenta è ad oggi il più ricco contributo a un'auspicabile bibliografia completa. Si indicano ristampe o nuove edizioni delle traduzioni e delle curatele solo nel caso in cui siano state introdotte varianti nella lezione, negli apparati paratestuali o nella veste editoriale. Nella bibliografia della critica sono riportati i saggi sulla sua opera, i volumi che anche solo per cenni discutono del suo lavoro, le antologie che includono sue poesie, le recensioni o le interviste relative ai suoi lavori poetici, di traduzione o di curatela. Non si sono indicate cronache o mere segnalazioni di pubblicazioni, eventi o premiazioni che lo hanno visto coinvolto, citate per intero quando è stato utile nelle note al profilo biografico dell'Introduzione. Nel caso in cui le pubblicazioni in rivista non avessero alcun titolo ne è stato introdotto uno redazionale tra parentesi quadre. Sempre tra parentesi quadre si è indicato l'anno di prima apparizione di opere citate da un'edizione o traduzione successiva. Quando più opere dello stesso autore sono uscite nello stesso anno, questo è seguito da lettere in ordine progressivo, secondo una distinzione tipologica: prima i volumi di opere proprie, poi i volumi tradotti o curati, le pubblicazioni in libri collettivi o di altri autori, nei periodici e infine quelle nei quotidiani, ciascun tipo ordinato al suo interno secondo la cronologia. Negli scritti critici e nelle recensioni di Orteta, dove non fosse già evidente dal titolo, si è indicato sinteticamente il tema tra parentesi quadre.

1. Opere, traduzioni e curatele di Cosimo Orteta²³⁶

Orteta 1974 = C. O., *E. Morante, l'utopia che contamina e non redime*, «Il

²³⁶ Tra le carte di Orteta si conservano dattiloscritte molte delle sue recensioni, comprese due di cui non abbiamo trovato la sede di pubblicazione, una a Vladislav Chodasevic, *La notte europea*, Parma, Guanda, 1992, e l'altra a Giovanni Mariotti, *Re Candaule*, Milano, Anabasi, 1993.

- manifesto», 31 luglio [ora in Borghesi, 2018, 460-61].
- Ortesta 1975 = C. O., *Teatro degli organi sulla passione della biografia (o: vitascrittura)*, presentazione di Jacqueline Risset, «Carte segrete», IX, 29, pp. 61-74.
- Ortesta 1977a = C. O., *La passione della biografia*, «Quaderni della Fenice», 26, Milano, Guanda, pp. 57-80.
- Ortesta 1977b = C. O., *Giacomo Lubrano: il tempo del verme*, «Paragone Letteratura», 326, pp. 18-27.
- Ortesta 1978a = Carlo Pariani, *Vita non romanzata di Dino Campana*, a cura di C. O., Milano, Guanda.
- Ortesta 1978b = C. O., *Sei poesie*, «Niebo», II, 4, pp. 51-58.
- Ortesta 1980a = C. O., *Il bagno degli occhi*, Milano, Società di Poesia – per iniziativa dell'editore Guanda.
- Ortesta 1980b = Stéphane Mallarmé, *Sonetti*, a cura di C. O., Milano, Guanda.
- Ortesta 1980c = Giacomo Lubrano, *Moralità tratte dalla considerazione del verme setajuolo*, a cura di C. O., in *Poesia Uno*, Milano, Guanda, pp. 55-75.
- Ortesta 1980d = C. O., [Recensioni], «Il Foglio. Notizie di poesia a cura della Società di Poesia», numero unico, gennaio [su Agrippa d'Aubigné e Jude Stefan].
- Ortesta 1980e = C. O., [Poesie], «Alfabeta», II, 17, settembre, p. 20.
- Ortesta 1980f = C. O., [Lettera], «Alfabeta», II, 19, novembre-dicembre, p. 28.
- Ortesta 1982 = Stéphane Mallarmé, *Poesie e prose*, a cura di C. O., con una introduzione di Jacqueline Risset, Parma, Guanda.
- Ortesta 1983 = C. O., *Elementi di stabilità e Amanti, due sequenze poetiche*, introduzione di Giovanni Giudici, «Almanacco dello Specchio», 11, pp. 339-47.
- Ortesta 1984a = Albert le Grand, *L'oreille*, Eustorg de Beaulieu, *Le nez*, e Claude Chappuys, *La main*, traduzione di C. O., in Raboni 1984a, 17-23, 39-43 e 68-71.
- Ortesta 1984b = C. O., [Poesie], «Quinta generazione», XII, 119-120, pp. 102-103.
- Ortesta 1985a = C. O., *La nera costanza*, Palermo, Acquario – La nuova Guanda.
- Ortesta 1985b = Charles Baudelaire, *Lettere alla madre*, a cura di C. O., con uno scritto di Giovanni Raboni, Milano, SE.
- Ortesta 1985c = Stéphane Mallarmé, *Erodiade*, a cura di C. O., Milano, SE.
- Ortesta 1986a = Arthur Rimbaud, *Poesie*, introduzione e commento di Marcel A. Ruff, traduzione di C. O., Parma, Guanda.
- Ortesta 1986b = Arthur Rimbaud, *Illuminazioni*, traduzione e note di C. O., con uno scritto di René Char, Milano, SE.
- Ortesta 1986c = C. O., *Mario Luzi 1935-1963*, «Paragone Letteratura», 432, pp. 81-89.

- Ortesta 1986d = C. O., *Poesie*, «Paragone Letteratura», 438, p. 91.
- Ortesta 1987a = René Char, *Le vicinanze di Van Gogh*, a cura di C. O., con uno scritto di Georges Poulet, Milano, SE.
- Ortesta 1987b = C. O., *Tre inediti*, «Lengua», 7, pp. 144-46.
- Ortesta 1988a = C. O., *Cinque poesie per C. N. Ledoux a Arc et Senans*, in Bianca Bottero, *Progetto o metodo. Variazioni sul tema della salina di C. N. Ledoux*, Milano, Guerini, pp. 103-107.
- Ortesta 1988b = *Dall'oblio. Giacomo Lubrano*, a cura di C. O., «Poesia», 4, pp. 17-21.
- Ortesta 1988c = C. O., *Inediti*, «Poesia», 4, pp. 61-63.
- Ortesta 1988d = C. O., *Inventario. Poesia*, «Leggere», 5, p. 62 [su Piera Oppezzo, Cristina Annino e Jolanda Insana].
- Ortesta 1988e = C. O., *Quattro poesie*, «Forum italicum», 22, pp. 82-83.
- Ortesta 1989a = C. O., *Nel progetto di un freddo perenne*, Torino, Einaudi.
- Ortesta 1988f = C. O., [Poesie], «Titus», 4, pp. 93-95.
- Ortesta 1989b = C. O., *Inventario. Letteratura francese*, «Leggere», 9, p. 70 [su Paul Eluard, George Bataille, Jacqueline Risset e Roger Caillols].
- Ortesta 1990a = C. O., [Autobiografia], in *Piemontese 1990*, 248.
- Ortesta 1990b = C. O., *Chi entra nel passato e chi ci sta: l'anima*, «Trame», II, 3, maggio, p. 3.
- Ortesta 1991a = C. O., *La cassandra editoriale*, «L'indice dei libri del mese», VIII, 7, p. 8 [su Grazia Cherchi].
- Ortesta 1991b = C. O., *Piccola immagine*, «Poesia», 43, pp. 26-27.
- Ortesta 1992a = Stéphane Mallarmé, *Per una tomba di Anatole*, a cura di Jean-Pierre Richard, traduzione di C. O., Milano, SE.
- Ortesta 1992b = C. O., *Ortesta e Mallarmé*, «Tuttolibri», 18 aprile.
- Ortesta 1992c = C. O., *Il bacino di marmo scomparso*, «Trame», IV, 8, gennaio-giugno, p. 10.
- Ortesta 1992d = C. O., *Un Amleto tra le due guerre mondiali*, «L'indice dei libri del mese», IX, 9, p. 11 [su Stephen Spender].
- Ortesta 1992e = C. O., *La parola al poeta*, «L'Unità», I giugno [su Giovanni Giudici].
- Ortesta 1992f = C. O., *L'uomo con la morte*, «L'Unità», 22 giugno [su Wallace Stevens].
- Ortesta 1992g = C. O., *Vivere d'incubi per morire giovani*, «L'Unità», 27 luglio [su Edgar Allan Poe].
- Ortesta 1992h = C. O., *Redon: il dono della luce*, «L'Unità», 14 settembre [su Odilon Redon].
- Ortesta 1992i = C. O., *La vita in gioco nel torneo di go*, «L'Unità», 19 ottobre [su Yasunari Kawabata].

- Ortesta 1993a = C. O., *L'odore della morte*, «Leggere», 48, p. 65 [su Georges Bataille].
- Ortesta 1993b = C. O., *Lo stesso luogo di Giampiero Neri*, «L'Unità», 11 gennaio.
- Ortesta 1993c = C. O., *Diavolo salvatore (solo per amore)*, «L'Unità», 8 febbraio [su Jacques Cazotte].
- Ortesta 1993d = C. O., *Non ti fidare di un eros tenero*, «L'Unità», 15 marzo [su Patrizia Cavalli].
- Ortesta 1993e = C. O., *Gustave e la scoperta dell'infelicità*, «L'Unità», 29 marzo [su Gustave Flaubert].
- Ortesta 1993f = C. O., *L'età dell'ansia*, «L'Unità», 25 ottobre [su Giovanni Giudici].
- Ortesta 1993g = C. O., *Cuori sparsi nella metropoli*, «L'Unità», 8 novembre [su Tiziano Rossi].
- Ortesta 1993h = C. O., *Ali di morte sulla metropoli*, «L'Unità», 27 dicembre [su Robert Altman].
- Ortesta 1994a = Charles Baudelaire, *Lettere alla madre*, a cura di C. O., postfazione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori.
- Ortesta 1994b = C. O., *Un'anima divisa in tre*, «L'Unità», 7 febbraio [su Natsume Soseki].
- Ortesta 1994c = C.O., *Cottinelli mostra il volto*, «L'Unità», 14 febbraio [su Vincenzo Cottinelli].
- Ortesta 1994d = C. O., *A Ludovica Koch, in memoriam*, «L'Unità», 14 marzo.
- Ortesta 1994e = C. O., *Caro amico ti scrivo*, «L'Unità», 13 giugno [su Vittorio Sereni e Attilio Bertolucci].
- Ortesta 1994f = C. O., *Le belle parole di Wallace Stevens*, «L'Unità», 12 settembre.
- Ortesta 1994g = C. O., *Con lo sguardo al cielo*, «L'Unità», 17 ottobre [intervista a Giovanni Macchia].
- Ortesta 1994h = C. O., *Sette storie per esseri solitari*, «L'Unità», 31 ottobre [su Fleur Jaeggy].
- Ortesta 1994i = C. O., *Rifare il verso ai poeti*, «L'Unità», 14 novembre [su Attilio Bertolucci].
- Ortesta 1994l = C. O., *Malinconia è la mia ninfa gentile*, «L'Unità», 5 dicembre [su Fernando Bandini].
- Ortesta 1995a = Honoré de Balzac, *La pelle di zigrino*, introduzione di Lanfranco Binni, traduzione e note di C. O., Milano, Garzanti.
- Ortesta 1995b = C. O., *Di chi veglia l'intera notte metro per metro*, «Hortus», 18, p. 180.
- Ortesta 1995c = C. O., *Adria la bellezza e i simboli*, «L'Unità», 3 aprile [su Massimo Bontempelli].
- Ortesta 1995d = Charles Baudelaire, *Il nemico*, traduzione di C. O., «L'Unità»,

- 22 maggio.
- Ortesta 1995e = C. O., *La fatica di morire*, «L'Unità», 22 maggio [su Osip Mandel'stam].
- Ortesta 1995f = C. O., *Malinconica ricerca dell'altrove*, «L'Unità», 12 giugno [su Luciano Erba].
- Ortesta 1995g = C. O., *Prima serata con Proust*, «L'Unità», 26 giugno [su Attilio Bertolucci e Marcel Proust].
- Ortesta 1996a = Charles Baudelaire, *I fiori del male*, a cura di C. O., prefazione di Attilio Bertolucci, introduzione di Francesco Orlando, Firenze, Giunti.
- Ortesta 1996b = Arthur Rimbaud, *Una stagione all'inferno*, traduzione di C. O., con uno scritto di Michel Butor, Milano, SE.
- Ortesta 1996c = C. O., *Cara Miryam caro Giorgio*, in *Poeti per le nozze di Miryam e Giorgio*, Faloppio, Lietocolle, p. 31 (ed. non venale).
- Ortesta 1996d = C. O., *Inediti*, «Bollettino '900», 2, versione digitale <https://boll900.it/numeri/1996-ii> [consultato l'ultima volta il 3/12/2019].
- Ortesta 1996e = C. O., *Poesie*, «Frontiera», supplemento a «Gli immediati dintorni», 4, pp. 23-26.
- Ortesta 1996f = C. O., *Lingua strana per eccellenza... che più non si sa*, «L'Unità», 11 marzo [su Giovanni Giudici].
- Ortesta 1997a = Laurence Cossé, *La sesta prova*, traduzione di C. O., Milano, Garzanti.
- Ortesta 1997b = Philippe Jaccottet, versioni di C. O., «Rivista di estetica», XXXVII, 4, pp. 93-103.
- Ortesta 1997c = C. O., *Le lucciole sfinite non brillano più*, «L'Unità», 17 febbraio [su Attilio Bertolucci].
- Ortesta 1997d = C. O., *Uno sguardo divino sull'esilio*, «L'Unità», 3 marzo [su Cesare Viviani].
- Ortesta 1998a = Jean-Claude Carrière, *Il circolo dei contastorie*, traduzione di C. O., Milano, Garzanti.
- Ortesta 1998b = C. O., *Serraglio primaverile*, in Broggiato 1998, pp. 53-63.
- Ortesta 1998c = C. O., [Poesie], «Anterem», 57, pp. 36-38.
- Ortesta 1999a = C. O., *Serraglio primaverile*, Roma, Empiria.
- Ortesta 1999b = C. O., *La bestia*, Milano, *en plein* edizioni (ed. non venale).
- Ortesta 1999c = C. O., *Una piega meraviglia. Poesie scelte*, con un saggio critico di Vitaniello Bonito, Verona, Anterem.
- Ortesta 1999d = Arthur Rimbaud, *Poesie*, introduzione e commento di Marcel A. Ruff, traduzione di C. O., Milano, TEA.
- Ortesta 1999e = Stéphane Mallarmé, *Sonetti*, a cura di C. O., Milano, TEA.
- Ortesta 1999f = Jean Thibaudau, *Auschwitz e Hiroshima*, traduzione di C. O., «Anterem», 58, pp. 18-21.

- Ortesta 2000a = François Cheng, *Le parole di Tianyi*, traduzione di C. O., Milano, Garzanti.
- Ortesta 2000b = Yves Bonnefoy, *Ancora cieco*, Claude Ollier, *Risorgiva*, traduzione di C. O., «Anterem», 60, pp. 14-21 e 64-69.
- Ortesta 2000c = C. O., [Poesie], «Galleria», XXXXVIII, 1-2, pp. 59-62.
- Ortesta 2000d = C. O., *Narcissus*, translated by Andrew Lear, «Persephone», 5, 1, p. 35.
- Ortesta 2001a = Pascal Bruckner, *L'euforia perpetua*, traduzione di C. O., Milano, Garzanti.
- Ortesta 2001b = François Bernard Michel, *Il volto di Van Gogh*, traduzione di C. O., Milano, Garzanti.
- Ortesta 2001c = C. O., risposte a *Un questionario sulla poesia*, a cura di Milli Graffi, «il Verri», XLVI, 15, p. 74.
- Ortesta 2001d = C. O., *Una sorda semplicità*, «Versodove», 13, pp. 36-37.
- Ortesta 2002a = C. O., Stéphane Mallarmé, *Sonetti*, a cura di C. O., Milano, SE.
- Ortesta 2002b = Carlo Pariani, *Vita non romanziata di Dino Campana*, a cura di C. O., Milano, SE.
- Ortesta 2003 = C. O., *Giornata di fine ottobre*, in *Per Ludovica Koch*, Roma, p. 9 (ed. non venale).
- Ortesta 2004 = C. O., traduit et présenté par Martin Rueff, «Po&sie», 109, pp. 257-65.
- Ortesta 2006a = C. O., *La passione della biografia*, Roma, Donzelli.
- Ortesta 2006b = C. O., risposta a Cortellessa 2006b, 272.
- Ortesta 2007a = Charles Baudelaire, *I fiori del male*, traduzione di C. O., introduzione di Giovanni Cacciavillani, Firenze, Giunti.
- Ortesta 2007b = C. O., *Il margine dei fossili*, «Carte nel vento», IV, 6, https://www.anteremedizioni.it/cosimo_ortesta_da_una_piega_meraviglia_con_un_saggio_di_vitaniello_bonito [consultato l'ultima volta il 4/12/2019].
- Ortesta 2008 = C. O., [Poesie], «Poeti e poesia», 15, pp. 57-59.
- Ortesta 2009 = C. O., [Poesie tradotte], in Labbate 2009.
- Ortesta 2012a = Charles Baudelaire, *I fiori del male*, con il racconto di Renzo Paris, traduzione di C. O., Firenze-Milano, Giunti-Demetra.
- Ortesta 2012b = C. O., recensione a Vanna Gazzola Stacchini, *La vita non basta*, «L'immaginazione», 267, p. 61.
- Ortesta 2014 = C. O., *La vista improvvisamente accecata*, in Einaudi 2014, 13.
- Ortesta 2016 = Charles Baudelaire, *I fiori del male*, traduzione di C. O., Firenze-Milano, Giunti.
- Ortesta 2019 = Charles Baudelaire, *I fiori del male*, traduzione di C. O., introduzione di Renzo Paris, Demetra.

2. Bibliografia critica su Cosimo Ortesta

- Addamo 1978 = Sebastiano A., *Il psichiatra indaga nel cervello del poeta*, «Corriere dell'informazione», 12 agosto.
- Agosti 1979 = Stefano A., *Il pensiero della poesia. Un aspetto dell'esperienza poetica contemporanea*, «Il piccolo Hans», 23, pp. 71-86.
- Agosti 1980 = Stefano A., *Esperienza poetica come pratica della verbalità*, «Avanti!», 3-4 agosto.
- Anedda 2000 = Antonella A., *Lontano da sé*, «Il manifesto», 14 maggio.
- Argnani 2000 = Davide A., *Le parole segrete*, «L'Ortica», XV, 77, p. 21.
- Baldacci 2014 [2008] = Alessandro B., *L'abisso e l'inchiostro: riflessioni su Cosimo Ortesta*, in Id., *La necessità del tragico*, Massa, Transeuropa, pp. 127-43.
- Benzoni 2018 = Pietro B., *Versioni d'autore, in prosa e in versi. Lingua e stile delle traduzioni novecentesche*, Firenze, Cesati.
- Bertoldo 2000 = Roberto B., *Editori e riviste. La sai l'ultima?*, «Hebenon», V, 5, pp. 64-66.
- Bertolucci 1996 = Attilio B., *Il mio Baudelaire*, in Ortesta 1996a, pp. IX-XII.
- Bertoni 2005 = Alberto B., *Trent'anni di novecento. Libri italiani di poesia e dintorni 1971-2000*, Castel Maggiore, Book.
- Bevilacqua 1978 = Alberto B., *Ascoltando Dino Campana: la follia sorella dell'ingegno?*, «Corriere della Sera», 11 giugno.
- Bo 1982 = Carlo B., *Si ripete il miracolo Mallarmé*, «Corriere della Sera», 10 ottobre.
- Bogliolo 1982 = Giovanni B., *Rileggiamo Mallarmé liberato dalle etichette*, «Tuttolibri», 27 novembre.
- Bonifazi 2000 = Neuro B., *Saggio introduttivo*, in Sirio Guerrieri, Giovanni Nocentini, *Antologia della Letteratura Italiana del XX Secolo*, Arezzo, Helicon, pp. 5-35.
- Bonito 1996a = Vitaniello B., *Il gelo e lo sguardo. La poesia di Cosimo Ortesta e Valerio Magrelli*, Bologna, CLUEB.
- Bonito 1996b = Vitaniello B., *La luce del gelo, lo sguardo e la voce nella poesia di Cosimo Ortesta*, «Rivista di letterature moderne e comparate», XLIX, 4, pp. 491-511.
- Bonito 1996c = Vitaniello B., *Per Cosimo Ortesta*, «Frontiera», supplemento a «Gli immediati dintorni», 4, pp. 27-29.
- Bonito 1996d = Vitaniello B., *Su Cosimo Ortesta*, «Bollettino '900», 2, versione digitale <https://boll900.it/numeri/1996-ii> [consultato l'ultima volta il 3/12/2020].
- Bonito 1999 = Vitaniello B., *Un varco nella memoria*, in Ortesta 1999c, 47-56.
- Bonito 2000 = Vitaniello B., *L'inerme tremore del margine. Tre libri di poesia*, in

- Ákusma. *Forme della poesia contemporanea*, Pesaro, Metauro, pp. 197-203.
- Bonito 2002 = Vitaniello B., *Cosimo Ortesta*, in Lorenzini 2002, 240-42.
- Bonito 2019 = Vitaniello B., *Cosimo Ortesta. Esatte menzogne e lingua omicida*, «Versodove», 11 settembre, <https://versodoverivista.wordpress.com/2019/09> [consultato l'ultima volta il 3/12/2019].
- Borghesi 2018 = Angela B., *L'anno della Storia. 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e Antologia della critica*, Macerata, Quodlibet.
- Broggiato 1998 = *Lune gemelle. Dodici poeti italiani degli anni Novanta*, a cura di Tiziano B., Bari, Palomar.
- Buffoni 2007 = Franco B., *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Novara, Interlinea.
- Cacciavillani 1992 = Giovanni C., *Questo figlio, lo voglio perpetuare*, «L'indice dei libri del mese», IX, 11, p. 19.
- Capatti 1983 = Alberto C., *Mallarmé, poesia in forma di prosa*, «L'Unità», 26 agosto.
- Cara 1984 = Domenico C., Tiziano Rossi, *Cosimo Ortesta, Nanni Cagnone: equilibrio (e metafora) dell'andatura sommessa incompiuta*, «Quinta generazione», XII, 119-120, pp. 48-49.
- Carlorosi 2014 = Silvia C., *Cosimo Ortesta: la rinascita della parola nell'attimo poetico*, «Le Variazioni Critiche», 28 aprile, <http://levariazioncritiche.blogspot.com/2014/04/silvia-carlorosi-cosimo-ortesta-la.html> [consultato l'ultima volta il 3/12/2019].
- Colletta 1987 = Cesare C., *Rimbaud in italiano*, «L'indice dei libri del mese», IV, 5, pp. 12-13.
- Cortellessa 1999 = Andrea C., *Cosimo Ortesta, la lucentezza e la sua ombra*, in Cortellessa 2006a, 396-405.
- Cortellessa 2000 = Andrea C., *Per limina*, in Cortellessa 2006a, 20-43.
- Cortellessa 2002 = Andrea C., *E Valéry tagliò la testa a Mallarmé*, «Alias», 14 settembre.
- Cortellessa 2005 = Andrea C., *Touch. Io è un corpo*, in Cortellessa 2006a, 61-86.
- Cortellessa 2006a = Andrea C., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi.
- Cortellessa 2006b = *Persistenze*, a cura di Andrea C., in Alfano-Cortellessa 2006, 268-93.
- Cortellessa 2006c = Andrea C., *Oscena e emblematica la fatalità dei segni*, «Alias», 6 maggio.
- Cortellessa 2019 = Andrea C., *Scomparso Cosimo Ortesta, non la sua opera*, «Il sole 24 Ore – Domenica», 8 settembre.
- Cucchi 1983 = Maurizio C., *Poesia del secondo Novecento*, in Id., *Dizionario della*

- poesia italiana*, Milano, Mondadori, pp. 264-69.
- Cucchi 1985 = Maurizio C., *Fa rima con Platone*, «L'Unità», 27 giugno.
- Cudini 1979 = Piero C., *Su Dino Campana: un «vecchio» libro e una questione di date*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XCVI, 495, pp. 439-46.
- Dècina Lombardi 1992 = *Poesie d'amore del '900*, a cura di Paola D. L., Milano, Mondadori.
- Deidier 2000 = Roberto D., [Recensione a Ortesta 1999a], in *Poesia '99. Annuario*, a cura di Giorgio Manacorda, Roma, Castelvechi, pp. 194-95.
- Deidier 2011 [1997] = Roberto D., *Quarta e quinta generazione: ipotesi di ricerca*, in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, a cura di Giuseppe Langella e Enrico Elli, Novara, Interlinea, 4ª ed., pp. 209-32.
- D'Orrico 1986 = Antonio D'O., *Nuovi versi della poesia*, «L'Unità», 17 luglio.
- Einaudi 2014 = *50 anni di Bianca. 1964-2014*, Torino, Einaudi (ed. non venale).
- Esposito 1986 = Edoardo E., *Le parole e le cose. Parnaso V*, «Belfagor», XLI, 1, pp. 95-101.
- Esposito 1989 = Edoardo E., *Le intenzioni della poesia*, «L'indice dei libri del mese», VI, 9, p. 21.
- Febbraio 2019 = Paolo F., *Le grandi traduzioni. Versioni di poeti*, Roma, Elliott.
- Forti 1977 = Marco F., *I poeti più nuovi*, «Tuttolibri», 26 novembre.
- Fortini 2011 = Franco F., *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio introduttivo di Maria Vittoria Tirinato, premessa di Luca Lenzini, Macerata, Quodlibet.
- Frabotta 2007 = Biancamaria F., *Poemi e macchine celibi: Reta, Ventroni, Ortesta, Pagliarani*, «Almanacco dello specchio 2007», pp. 218-23.
- Galavotti 2019 = Jacopo G., *Cosimo Ortesta e I fiori del male*, «Stilistica e metrica italiana», XIX, pp. 247-77.
- Galavotti 2020 = Jacopo G., «*Ti porto al buio*». *La poesia di Cosimo Ortesta*, in «Treccani.it – Lingua Italiana», 10 giugno, http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_268.html [consultato l'ultima volta il 13/07/2020].
- Garzanti 1997 = *Cosimo Ortesta*, voce in *Enciclopedia della letteratura*, Milano, Garzanti, p. 753.
- Giudici 1982 = Giovanni G., *Un iceberg di nome Mallarmé*, «L'Espresso», 19 dicembre, pp. 145-48.
- Giudici 1983 = Giovanni G., *Introduzione*, in Ortesta 1983, 340-41.
- Giudici 1985a = Giovanni G., *Per un po' di poesia*, «L'Espresso», 15 settembre, p. 149.
- Giudici 1985b = Giovanni G., «*Nessuno riconosce un capolavoro*», «L'indice dei libri del mese», II, 8, pp. 14-15.
- Giudici 1987 = Giovanni G., *Immagini dall'universo*, «L'Unità», 15 gennaio.

- Giudici 1989 = Giovanni G., [Quarta di copertina], in Ortesta 1989a.
- Giudici 1996 [1986] = Giovanni G., *La vittima e il boia*, in Id., *Per forza e per amore. Critica e letteratura 1966-1995*, Milano, Garzanti, pp. 181-83.
- Insana 1989 = Jolanda I., *A colpi di rime*, «Il manifesto», 13 luglio.
- Labbate 2009 = Ettore L., *Pour traduire Cosimo Ortesta*, «Italiens. Revue d'études italiennes», 13, <http://journals.openedition.org/italies/2726> [consultato l'ultima volta il 3/12/2019].
- Landolfi 2001 = Idolina L., [Recensione a Ortesta 1999a], «L'Immaginazione», 174, pp. 28-29.
- Lorenzini 2002 = *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, a cura di Niva L., Roma, Carocci.
- Maffia 2002 = Dante M., *Poeti italiani verso il nuovo millennio*, Roma, Scettro del re.
- Manacorda 1985 = Giorgio M., *Rivista d'attuale poesia*, «Nuovi Argomenti», 15, pp. 129-32.
- Manildo 1977 = Giuseppina M., [Recensione a Ortesta 1977a], «Conciosiacosache», 2-3, maggio-dicembre, pp. 119-27.
- Marchisio 2004 = Mario M., *Cinque letture su Bagneri, Squarotti, Ortesta, Ferrari, Rienzi*, «Hebenon», IX, 3, pp. 81-91.
- Mazzoni 2002 = Guido M., *Forma e solitudine. Un'idea della poesia italiana contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos.
- Merlin 1999 = Marco M., [Recensione a Ortesta 1999a], «Atelier», 15, pp. 70-72.
- Morbiato 2019a = Giacomo M., *Il bagno degli occhi di Cosimo Ortesta (1980)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, III, a cura di Sabrina Stroppa, Lecce, PensaMultimedia, pp. 11-36.
- Morbiato 2019b = Giacomo M., «*Il sole che va via*». *Cosimo Ortesta all'incontro con La camera da letto*, «Atelier», 95, pp. 22-32.
- Pacchiano 1989 = Giovanni P., *Mi esibisco in nome del nulla*, «La Repubblica», 17 giugno.
- Panzeri 1989 = Fulvio P., [Recensione a Ortesta 1989a], «ClanDestino. Rivista bimestrale di poesia», 4, p. 33.
- Pautasso 1991 = Sergio P., *Gli anni Ottanta e la letteratura*, Milano, Rizzoli.
- Pecora 1990 = *Poesia italiana del Novecento*, a cura di Elio P., Roma, Newton Compton.
- Piemontese 1990 = *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di Felice P., Milano, Leonardo.
- Porta 1980 = Antonio P., *La poesia entra nel "collettivo"*, «Corriere della Sera», 14 settembre.
- Porta 1983 = Antonio P., *Viaggio nel variegato mondo della poesia*, «Corriere della Sera», 1 febbraio.

- Porta 1985 = Antonio P., *I poeti si vendono se diventano classici*, «Corriere della Sera», 23 gennaio.
- Princiotta 2008 = Carmelo P., [Recensione a Ortesta 2006a], in *Poesia 2007-2008. Annuario*, a cura di Paolo Febbraro, Giorgio Manacorda, Roma, Gaffi, pp. 329-30.
- Raboni (?) 1977 = [Giovanni R.], [Presentazione], in Ortesta 1977a, p. 58.
- Raboni 1984a = *Lodi del corpo femminile. Poeti francesi del Cinquecento tradotti da poeti italiani*, introduzione di Giovanni R., nota di Aurelio Principato, Milano, Mondadori.
- Raboni 1984b = Giovanni R., *La poesia in Italia*, «Spirali», VII, 2, pp. 4-5.
- Raboni (?) 1985a = [Giovanni R.], [Bandella], in Ortesta 1985a.
- Raboni 1985b = Giovanni R., *Rima, cosa non si fa per te*, «L'Europeo», 10 agosto, pp. 103-5.
- Raboni 1989 = Giovanni R., *Versi di ghiaccio*, «L'Europeo», 9 giugno, pp. 80-81.
- Raboni 2005 = Giovanni R., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti.
- Ramat 1989 = Silvio R., Nel progetto di un freddo perenne di *Cosimo Ortesta*, «Poesia», 17, pp. 61-62.
- Reale 1978 = Ugo R., *Campana accettò come provvidenziale il manicomio*, «Avanti!», 25-26 giugno.
- Richter 2003 = Mario R., *Tre casi di traduzione impossibile*, in *Premio «Città di Monselice» per la traduzione letteraria*, 28-29-30, Padova, il Poligrafo, pp. 157-63.
- Richter 2009 = Mario R., *Tradurre Baudelaire*, in *Teoria e prassi della traduzione*, Atti del convegno di Udine, 29-30 maggio 2007, a cura di Antonio Daniele, Padova, Esedra, pp. 147-52.
- Risset 1975 = Jacqueline R., [Presentazione], in Ortesta 1975, 62-63.
- Risset 1982 = Jacqueline R., *Introduzione*, in Ortesta 1982, VII-XIII.
- Risset 1985 = Jacqueline R., *Le astuzie della memoria*, «Il messaggero», 23 giugno.
- Rossi 1983 = Tiziano R., *1970-1980 – Cinquanta modelli di poesia in Italia*, «Almanacco dello specchio», 11, pp. 277-316.
- Rueff 2004 = Martin R., *Cosimo Ortesta*, in Ortesta 2004, 257.
- Russi-Spera-Strappini 2010 = *Tempi di versi. Pagine di poesia italiana 1900-2009 annotate per lettori stranieri*, a cura di Valentina R., Lucinda Sp., Lucia St., Perugia, Guerra.
- Santagostini 1980a = Mario S., [Recensione a Ortesta 1980a], «Il Foglio. Notizie di poesia a cura della Società di poesia», II, 1, luglio.
- Santagostini 1980b = Mario S., *A mosca cieca tra i ricordi*, «L'Unità», 17 luglio.
- Santagostini 1984 = Mario S., *Almanacco dello Specchio. Poeti a tenzone sui sopraccigli di «monna» Laura*, «L'Unità», 26 aprile 1984.

- Sereni 2013 [1982] = Vittorio S., *E dopo Mallarmé chi c'è?*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, pp. 955-56.
- Sica 1977 = Gabriella S., *Una "collettiva" di sei poeti*, «Avanti!», 20 novembre.
- Testa 2005 = *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico T., Torino, Einaudi.
- Trenti 1992 = Luigi T., *Cosimo Ortesta*, in *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, diretto da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, p. 385.
- Trevisani 2020a = Silvano T., *Cosimo Ortesta, un viaggio sapienziale e anarchico nei meandri della coscienza*, in *Sud I poeti. Volume settimo*, a cura di Bonifacio Vincenzi, Francavilla Marittima, Macabor, pp. 102-10.
- Trevisani 2020b = Silvano T., *Ortesta, tarantino poeta dimenticato*, «Buonasera – Taranto», 21 agosto.
- Vitale 2012 = Marco V., *Le infinite resurrezioni di Arthur Rimbaud*, «L'indice dei libri del mese», XXIX, 7-8, p. 40.
- Zublena 2006 = Paolo Z., *Resti di Beckett nella poesia italiana d'oggi*, in Alfano-Cortellessa 2006, 153-61.
- Zublena 2014 = Paolo Z., *Dopo la lirica*, in *Storia dell'italiano scritto*, I, *Poesia*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, pp. 403-52.

3. Altri testi citati

- Adam-Richter 1992 = Arthur Rimbaud, *Opere complete*, a cura di Antoine A., introduzione, revisione e aggiornamento di Mario R., Torino-Parigi, Einaudi-Gallimard.
- Adorno 2002 [1949] = Theodor W. A., *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi.
- Afribo 2007 = Andrea A., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci.
- Afribo 2009 = Andrea A., *Caproni traduttore di Baudelaire*, «Studi linguistici italiani», XXV, II, pp. 207-24.
- Afribo 2017 = Andrea A., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci.
- Agosti 1972 = Stefano A., *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli.
- Agosti 1994 [1969] = Stefano A., *Il cigno di Mallarmé*, Parma, Pratiche.
- Agosti 1998 = Stefano A., *Lecture de "Prose pour des Esseintes" & de quelques autres poèmes de Mallarmé*, Chambéry, Éditions Comp'Act.
- Albaret 2004 [1973] = Céleste A., *Monsieur Proust*, testo raccolto da Georges Belmont, traduzione e note di Augusto Donaudy.

- Alfano-Cortellessa 2006 = *Tegole dal cielo. L'“effetto Beckett” nella cultura italiana*, a cura di Giancarlo A., Andrea C., Roma, EDUP.
- Alfano-Frasca 2002 = Giacomo Lubrano, *In tante trasparenze. Il verme setaiuolo e altre scintille poetiche*, a cura di Giancarlo Alfano e Gabriele Frasca, Napoli, Cronopio.
- Artaud 1956 = Antonin A., *Œuvres complètes I. Préambule, Correspondance avec Jacques Rivière, L'Ombilic des Limbes, Le Pèse-nerfs, L'Art et la Mort, Textes et Poèmes inédits*, Paris, Gallimard.
- Artaud 1966 = Antonin A., *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, a cura di H.J. Maxwell e Claudio Rugafori, Milano, Adelphi.
- Artaud 1971 = Antonin A., *Œuvres complètes IX. Les Tarahumaras. Lettres de Rodez*, Paris, Gallimard.
- Arvigo 2003 = Tiziana A., *La parola cambiata. Esperienze di ri-scrittura negli anni '60 e '70*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, pp. 241-60.
- Ashbery 1983 = John A., *Autoritratto in uno specchio convesso*, traduzione di Aldo Busi, introduzione di Giovanni Giudici, Milano, Garzanti.
- Auden 1966-1969 = Wystan Hugh A., *Opere poetiche*, nella traduzione di Aurora Ciliberti e Giovanni Fattorini, Milano-Roma, Lerici, 2 voll.
- Auden 1981 = Wystan Hugh A., *Poesie*, a cura di Aurora Ciliberti, Milano, Mondadori.
- Baldi 2015 = Valentino B., *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet.
- Beckett 1965 [1961] = Samuel B., *Come è*, traduzione di Franco Quadri, Torino, Einaudi.
- Bergman 1979 = Ingmar B., *Sei film. Luci d'inverno. Come in uno specchio. Il silenzio. Il rito. Sussurri e grida. Persona*, Torino, Einaudi.
- Bernardelli 1989 = Giuseppe B., *Metrica francese. Fondamenti teorici e lineamenti storici*, Brescia, La Scuola.
- Bertolucci 1951 = Attilio B., *Poetica dell'extrasistole*, in Bertolucci 1997, 951-58.
- Bertolucci 1975 = Charles Baudelaire, *I fiori del male*, introduzione di Giovanni Macchia, versione in prosa di A[ttilio] B., con una «Nota» di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti.
- Bertolucci 1997 = Attilio B., *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori.
- Binet 1625 [1621] = René François [Étienne B.], *Essay des merveilles de nature, et des plus nobles artifices*, Rouen, chez Jean Osmont.
- Binswanger 1992 [1956] = Ludwig B., *Tre forme di esistenza mancata*, Milano, SE.
- Bishop 1990 = Michael B., *René Char. Les Dernières Années*, Amsterdam-Atlanta

- (USA), Rodopi.
- Blanco 2012 = Massimo B., *Edipo non deve nascere. Lettura delle Poésies di Mallarmé*, Firenze, Olschki.
- Bonnefoy 2010a = Yves B., *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Fabio Scotto, traduzioni poetiche di Diana Grange Fiori e Fabio Scotto, Milano, Mondadori.
- Bonnefoy 2010b = Yves B., *Rimbaud. Speranza e lucidità*, edizione italiana a cura di Fabio Scotto, postfazione di Gabriella Caramore, Roma, Donzelli.
- Borgna 1995 = Eugenio B., *Come se finisse il mondo. Il senso dell'esperienza schizofrenica*, Milano, Feltrinelli.
- Bozzola 1999 = Sergio B., *Purità e ornamento di parole. Tecnica e stile dei Dialoghi del Tasso*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Bozzola 2006 = Sergio B., *Seminario montaliano*, Roma, Bonacci.
- Buffoni 2004 = *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco B., Milano, Marcos y Marcos.
- Butor 1996 [1989] = Michel B., *Lo sposo infernale*, in Ortesta 1996b, 87-112.
- Cacciavillani 2003 = Giovanni C., *Baudelaire. La poesia del male*, Roma, Donzelli.
- Canali 1990 = Tito Lucrezio Caro, *La natura delle cose*, introduzione di Gian Biagio Conte, traduzione di Luca C., testo e commento a cura di Ivano Dionigi, Milano, Rizzoli.
- Caproni 1967 = Charles Baudelaire, *I fiori del male*, traduzione e introduzione di Giorgio C., Roma, Curcio.
- Chaleix 1959 = Pierre C., *Avant le surréalisme. Artaud chez le Dr. Toulouse*, «Le tour du feu», 63-64, pp. 55-60.
- Char 1995 = René C., *Œuvres complètes*, nouvelle édition, introduction de Jean Roudaut, Paris, Gallimard.
- Corneille 1979 = Pierre C., *L'illusione teatrale*, traduzione e appunti di lettura di Vittorio Sereni, appunti di regia di Walter Pagano, Milano, Guanda.
- Cortellessa 2013 = Andrea C., *Per riconoscere la poesia. Tre connotati*, «Le parole e le cose», 22 settembre, <http://www.leparoleele cose.it/?p=12106> [consultato l'ultima volta il 03/12/2019].
- Critchley 2005 = Simon C., *Things merely are. Philosophy in the poetry of Wallace Stevens*, New York, Routledge.
- Dal Bianco 2019 [1987] = Stefano D. B., *Manifesto di un classicismo*, in Id., *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, pp. 17-20.
- De la Rue 1672 = Charles d. l. R., *Idyllia*, Parigi, apud Simonem Benard.
- Deleuze 1975 [1969] = Gilles D., *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli.
- Deleuze 1996 [1993] = Gilles D., *Critica e clinica*, Milano, Cortina.
- Deleuze 1999 [1992] = Gilles D., *L'esausto*, a cura di Ginevra Bompiani, Napoli, Cronopio.

- Deleuze 2005 [1996] = *Abecedario di Gilles Deleuze. Video-intervista in 3 DVD*, a cura di Claire Parnet, regia di Pierre-André Boutang, Roma, DeriveApprodi.
- De Martino 1964 = Ernesto d. M., *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, «Nuovi argomenti», 69-71, pp. 105-41.
- De Martino 2019 [1977] = Ernesto d. M., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, nuova edizione a cura di Giordana Charuty, Daniel Fabre e Marcello Massenzio, Torino, Einaudi.
- Deonna 2008 [1965] = Waldemar D., *Il simbolismo dell'occhio*, a cura di Sabrina Stroppa, introduzione di Carlo Ossola, Torino, Bollati Boringhieri.
- Eliade 1979 [1976] = Mircea E., *Storia delle credenze e delle idee religiose*, 1, *Dall'età della pietra ai misteri eleusini*, Firenze, Sansoni.
- Fabris-Cimino 2009 = Adriano F., Antonio C., *Heidegger*, Roma, Carocci.
- Fortini 1994 = Franco F., *Composita solvantur*, Torino, Einaudi.
- Fortini 1997 = Franco F., *Poesie inedite*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi.
- Fortini 2004 [1989] = Franco F., *Dei "compensi" nelle versioni di poesia*, in Buffoni 2004, 72-77.
- Freud 1920 = Sigmund F., *Al di là del principio di piacere*, in Freud 1977, pp. 193-249.
- Freud 1922 = Sigmund F., *L'Io e l'Es*, in Freud 1977, pp. 475-520.
- Freud 1972 [1951] = Sigmund F., *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot.
- Freud 1977 = Sigmund F., *Opere 1917-1923. L'Io e l'Es e altri scritti*, edizione diretta da C. L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri.
- Frezza 1966 = Stéphane Mallarmé, *Poesie*, a cura di Luciana F., Milano, Feltrinelli.
- Frezza 1980 = Charles Baudelaire, *I fiori del male*, introduzione di Giovanni Macchia, traduzione e note di Luciana F., Milano, Rizzoli.
- Friedrich 1989 [1956] = Hugo F., *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti.
- Frost 1988 = Robert F., *Conoscenza della notte e altre poesie*, scelte e tradotte da Giovanni Giudici, a cura di Massimo Bacigalupo, Milano, Mondadori.
- Genette 1997 [1982] = Gérard G., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi.
- Ginzburg 1979 = Carlo G., *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, a cura di Aldo Gargani, Torino, Einaudi, pp. 57-106.
- Giovannetti-Lavezzi 2010 = Paolo G., Gianfranca L., *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci.
- Giudici 2000 = Giovanni G., *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, cronologia e cura di Carlo Di Alesio, Milano, Mondadori.

- Giudici 2017 [1992] = Giovanni G., *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, a cura di Laura Neri, Milano, Ledizioni.
- Giunta 2014 = Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di Claudio G., Milano, Mondadori.
- Grange Fiori 1975 = Arthur Rimbaud, *Opere*, a cura di Diana G. F., introduzione di Yves Bonnefoy, Milano, Mondadori.
- Green 2018 [1980] = André Green, *La madre morta*, in Id., *Narcisismo di vita, narcisismo di morte*, Milano, Cortina, pp. 221-53
- Grossman 2012 = Evelyn G., *L'angoscia del pensare. Artaud, Beckett, Blanchot, Derrida, Foucault, Levinas, Lacan*, premessa di Dario Giugliano, postfazione di Flavio Ermini, Bergamo, Moretti & Vitali.
- Guerrini-Ramacciotti 1992 = Stéphane Mallarmé, *Poesie e prose*, introduzione e note di Valeria R., traduzione di Adriano G. e Valeria R., Milano, Garzanti.
- Harf-Lancner 1997 = *Le Roman de Tristan en prose*, publié sous la direction de Philippe Ménard, tome IX, *La fin des aventures de Tristan et de Galaad*, édité par Laurence H.-L., Genève, Droz.
- Harrison 2008 = Joseph H., "Come i chilometri sotto le suole del pellegrino": la fortuna poetica di John Ashbery, in John Ashbery, *Un mondo che non può essere migliore. Poesie scelte 1956-2007*, a cura di Damiano Abeni e Joseph H., traduzione di Damiano Abeni e Moira Egan, Roma, Sossella, pp. 5-14.
- Hopkins 1987 = Gerard Manley H., *Il naufragio del Deutschland*, a cura di Rosanna Farinazzo, con un saggio di Frank Raymond Leavis, Milano, SE.
- Inglese 2006 = Andrea I., *Semantica e sintassi beckettiana in Gabriele Frasca e Giuliano Mesa*, in Alfano-Cortellessa 2006, 164-76.
- Jaccottet 1997 = Philippe J., *Alla luce d'inverno. Pensieri sotto le nuvole*, traduzione e cura di Fabio Pusterla, Milano, Marcos y Marcos.
- Jameson 1989 [1984] = Fredric J., *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti.
- Kafka 1994 = *Il silenzio delle sirene. Scritti e frammenti postumi (1917-1924)*, introduzione di Gustaw Herling, traduzione e cura di Andreina Lavagetto, Milano, Feltrinelli.
- Kafka 2004 = Franz K., *Aforismi di Zürau*, a cura di Roberto Calasso, Milano, Adelphi.
- Kristeva 1979 [1974] = Julia K., *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, Venezia, Marsilio.
- Laing 1969 [1959] = Ronald D. L., *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, prefazione di Letizia Jervis Comba, Torino, Einaudi.
- Larocchi 2004 = Arthur Rimbaud, *Nuovi versi*, a cura di Marica L., Milano, SE.
- Larocchi 2009 = Marica L., *Luogo e formula. Per una lettura d'Illuminations di*

- Arthur Rimbaud*, Lecce, Manni.
- Lavagetto 2007 = *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, a cura di Mario L., Roma-Bari, Laterza.
- Lenzini 2008 = Luca L., *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet.
- Lonardi 1980 = Gilberto L., *Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli.
- Londero 2016 = Carlo L., *Postfazione. In poesia come in amore*, in Giovanni Giudici, *Salutz*, Milano, Il Saggiatore, pp. 113-25.
- Lot-Falck 1961 [1953] = Éveline L.-F., *Riti di caccia dei Siberiani*, Milano, Il Saggiatore.
- Macchia 2019 [1946] = Giovanni M., *Baudelaire e la poetica della malinconia*, Milano, Abscondita.
- Mallarmé 1995 = Stéphane M., *Correspondance complète 1862-1871 suivie de Lettres sur la poésie 1872-1898*, avec des lettres inédites, préface d'Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard.
- Margoni 1964 = Arthur Rimbaud, *Opere*, a cura di Ivos M., Milano, Feltrinelli.
- Matt 2006 = Luigi M., *Lubrano, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 66, pp. 239-42.
- Mattioli 2017 = Emilio M., *Il problema del tradurre (1965-2005)*, a cura di Antonio Lavieri, postfazione di Franco Buffoni, Modena, Mucchi.
- Mauron 1966 [1963] = Charles M., *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Milano, Il Saggiatore.
- Mauron 1968a [1941] = Charles M., *Mallarmé l'obscur*, Paris, Corti.
- Mauron 1968b [1950] = Charles M., *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Neuchâtel, À la Baconnière.
- Mauron 1977 [1964] = Charles M., *Mallarmé par lui-même*, Paris, Seuil.
- Mengaldo 1987 [1982] = Pier Vincenzo M., *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, pp. 307-56.
- Mengaldo 1989a = Pier Vincenzo M., *Questioni metriche novecentesche*, in Mengaldo 1991, 27-74.
- Mengaldo 1989b = Pier Vincenzo M., *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Mengaldo 1991, 131-57.
- Mengaldo 1991 = Pier Vincenzo M., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi.
- Mengaldo 2003 = Pier Vincenzo M., *Giorgio Orelli traduttore di Goethe*, in Mengaldo 2017, 390-407.
- Mengaldo 2013 = Pier Vincenzo M., *Traduzioni moderne in italiano: qualche aspetto*, in Mengaldo 2017, 11-33.
- Mengaldo 2017 = Pier Vincenzo M., *La tradizione del Novecento. Quinta serie*,

- Roma, Carocci.
- Menichetti 1993 = Aldo M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.
- Menichetti 2006 [1990] = Aldo M., *Testi di frontiera tra poesia e prosa*, in Id., *Saggi metrici*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, pp. 349-66.
- Morbiato 2016 = Giacomo M., *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, Padova, libreriauniversitaria.it.
- Mortara Garavelli 1971 = Bice M. G., *Fra norma e invenzione: lo stile nominale*, «Studi di grammatica italiana», I, pp. 271-315.
- Ollier 2002 = Claude O., *Niellures*, Paris, P.O.L.
- Organte 2018 = Laura O., *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, Padova, libreriauniversitaria.it.
- Orlando 1975 = Francesco O., *Saggio introduttivo*, in Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 15-29.
- Orlando 1983 = Francesco O., *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna, il Mulino.
- Orlando 1992 [1973] = Francesco O., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Orlando 1996 [1966] = Francesco O., *L'artificio contro la natura nel mondo di Baudelaire*, in Ortesta 1996a, XIII-LIX.
- Pariani 1938 = Carlo P., *Vite non romanzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*, Firenze, Vallecchi.
- Paris 1836 = Paulin P., *Les manuscrits françois de la Bibliothèque du Roi*, Paris, Techener, 8 voll.
- Pasi 1998 = Carlo P., *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Pelosi 1988 = Andrea P., *La metrica scalare del primo Sereni*, «Studi novecenteschi», XV, 35, pp. 143-55.
- Pieri 1982 = Giacomo Lubrano, *Scintille poetiche*, a cura di Marzio P., Ravenna, Longo.
- Pleyner 1973 = Marcelin P., *Stanze. Incantation dite au bandeau d'or I-IV*, Paris, Éditions du Seuil.
- Praloran 2011 = Marco P., *Metro e ritmo. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo.
- Praloran-Soldani 2003 = Marco P., Arnaldo S., *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco P., Roma-Padova, Antenore, pp. 3-123.
- Prete 2001 = Antonio P., *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Principato 1984 = Aurelio P., *Nota sui Blasons anatomiques du corps féminin*, in

- Raboni 1984a, IX-XIII.
- Proust 1984 = Marcel P., *Scritti mondani e letterari*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Torino, Einaudi.
- Pusterla 2015 = Fabio P., *Il nido dell'anemone. Riflessioni sulla poesia di Philippe Jaccottet*, Napoli, d'if.
- Raboni 1987 = Charles Baudelaire, *I fiori del male e altre poesie*, traduzione di Giovanni R., Torino, Einaudi.
- Raboni 1996 = Giovanni R., *L'arte della dissonanza*, in Charles Baudelaire, *Opere*, a cura di G. R. e Giuseppe Montesano, introduzione di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, pp. XXXIX-XLIX.
- Resnik 1990 = Salomon R., *Spazio mentale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Richard 1992 [1961] = Jean-Pierre R., *Stéphane Mallarmé e il figlio Anatole*, in Ortesta 1992a, 185-264.
- Richter 1993 = Mario R., *La "moralité" di Baudelaire. Lettura de Les fleurs du mal*, IV, Padova, CLEUP.
- Ricœur 2008 = Paul R., *Tradurre l'intraducibile. Sulla traduzione*, traduzione e studi di Mirela Oliva, Città del Vaticano, Urbaniana University Press.
- Risset 1971 = Jacqueline R., *Forme et événement*, I, «Tel Quel», XI, 1, pp. 67-69.
- Rosselli 2012 [1962] = Amelia R., *Spazi metrici*, in Ead., *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, saggio introduttivo di Emmanuela Tandello, Milano, Mondadori, pp. 181-89.
- Rossi 1979 = Paolo R., *I segni del tempo. Storia della terra e storia delle nazioni da Hooke a Vico*, Milano, Feltrinelli.
- Ruff 1986 [1978] = Marcel A. R., *Introduzione e Note*, in Ortesta 1986a, 7-17 e 181-258.
- Said 2009 [2006] = Edward W. S., *Sullo stile tardo*, Milano, Il Saggiatore.
- Sansone 1984 = *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, a cura di Giuseppe E. S., Parma, Guanda.
- Scotto 2010 = Fabio S., *La poesia di Bonnefoy: voci dalla materia del mondo*, in Bonnefoy 2010a, IX-LXVII.
- Soldani 2009 = Arnaldo S., *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo.
- Starobinski 2006 [1997] = Jean S., *La malinconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*, prefazione di Yves Bonnefoy, a cura di Daniela Agostini, Milano, SE.
- Steiner 1994 [1975] = George S., *Dopo Babele*, Milano, Garzanti.
- Stevens 1998 [1986] = Wallace S., *Il mondo come meditazione*, a cura di Massimo Bacigalupo, Parma, Guanda.
- Testa 2003 = Enrico T., *L'esigenza del libro*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura Marco Antonio Bazzocchi e Fausto Curi, Bologna,

Pendragon, pp. 97-119.

Ungaretti 2010 = Giuseppe U., *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di Carlo Ossola e Giulia Radin, saggio introduttivo di Carlo Ossola, Milano, Mondadori.

Zanzotto 1999 [1981] = Andrea Z., *Intervento*, in Id., *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, pp. 1252-87.

Zanzotto 2001 [1981] = Andrea Z., *Testimonianza*, in Id., *Scritti sulla letteratura*, a cura di Gian Mario Villalta, I, *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, pp. 87-98.

Zublena 2009 = Paolo Z., *Come dissemina il senso la poesia di ricerca*, in «Treccani. it – Lingua Italiana», 20 febbraio, http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html [consultato l'ultima volta il 3/12/2019].

Indice dei nomi

- Adam, Antoine 277-78
Adorno, Theodor W. 24, 64-65
Afribo, Andrea 19n, 29n, 279n
Agosti, Stefano 11n, 276n, 284n
Albaret, Céleste 169n, 345
Albert le Grand 258
Alessandri, Caio Baldassarre Olimpo da Sassoferrato 258n
Alfano, Giancarlo 47n, 345n
Arbore, Grigore 32n
Archenbat Defayis, Caroline 67, 325
Arcimboldo, Giuseppe 308n
Artaud, Antonin 11-13, 15-17, 40-43, 45-46, 60, 186-87, 343-45, 350n
Arvigo, Tiziana 179n
Ashbery, John 26, 81-82, 92n, 124n, 327, 347
Asor Rosa, Alberto 34
Auden, Wystan Hugh 26, 121n, 347-48
Aupick, Jacques 325
Azzolini, Paola 33n
Bacchini, Pier Luigi 348n
Bacigalupo, Massimo 117n, 339-41
Baldacci, Alessandro 344n
Baldi, Valentino 9n
Balzac, Honoré de 32, 239, 242
Bandini, Fernando 32, 338n
Baratto, Mario 31n
Baudelaire, Charles 14-17, 25-26, 31, 42, 56, 67, 77n, 142, 149-50, 169, 239, 241-43, 245-57, 260-62, 265-74, 278, 280-83, 313, 323-25, 328, 338n, 342-47, 349
Beaulieu, Eustorg de 258
Beckett, Samuel 12-13, 26-27, 29n, 34, 40, 57, 85n, 87n, 343, 345, 347, 349-50
Beethoven, Ludwig van 24n
Bellomo, Leonardo 36
Benatti, Arnaldo 34n
Benedetti, Mario 29
Benveniste, Émile 51
Benzoni, Ferruccio 29, 348n
Benzoni, Pietro 245, 273n
Berardinelli, Alfonso 261n
Bergamasco, Sonia 34
Bergman, Ingmar 113-15
Bernardelli, Giuseppe 248n
Bernhard, Thomas 27
Bertolucci, Attilio 13-14, 16-18, 22, 28, 32-34, 39, 116n, 142, 144, 146, 148-49, 164, 169-72, 174, 176-78, 241, 243, 263-64, 269n, 281n, 339, 349
Bertoni, Alberto 10n
Binet, Étienne 58
Binni, Lanfranco 32, 242
Binswanger, Ludwig 19
Bishop, Michael 309-10
Blanchot, Maurice 350n
Blanco, Massimo 284n
Bonifazi, Neuro 10n
Bonito, Vitaniello 18, 26, 29n, 32-33, 61, 81-82, 92n, 103-04, 116n, 121n, 124n, 133n, 179, 181-82, 241, 324, 326-27, 332, 334, 339, 342, 347-48
Bonnefoy, Yves 31, 33, 239, 243, 305, 316-17
Borghesi, Angela 30n
Borgna, Eugenio 186n
Bottero, Bianca 32, 87n, 94n, 117n
Bozzola, Sergio 13n, 99n, 217n
Breton, André 43n
Broggiato, Tiziano 10n
Browning, Robert 347n
Bruckner, Pascal 33
Brusa, Maurizio 257
Buffoni, Franco 240n, 348n

- Busi, Aldo 82n
 Butor, Michel 242, 276n, 305n, 323
 Cacciavillani, Giovanni 34, 248n
 Calasso, Roberto 148n
 Campana, Dino 12-13, 15, 17, 19-21, 28, 30, 40-41, 43-46, 48, 50, 75, 240, 344-45, 349
 Canali, Luca 81n
 Caproni, Giorgio 241, 246n, 263n, 279n
 Cara, Domenico 31
 Caro, Annibale 260n
 Carrière, Jean-Claude 33
 Carroll, Lewis 42, 343-44
 Casini, Simone 243
 Cavalli, Patrizia 346n
 Céline, Louis-Ferdinand 87n
 Cescon, Massimo 242, 246n
 Chaleix, Pierre 186n
 Chappuys, Claude 258-60
 Char, René 22, 25, 31, 191n, 239, 242, 297-301, 307, 309, 331, 345, 349
 Cheng, François 33
 Ciliberti, Aurora 347n
 Cimino, Antonio 117n, 327
 Colletta, Cesare 241n
 Colonna, Silvana 87-88
 Conti, Marco 32n
 Corneille, Charles 325
 Corneille, Pierre 325
 Cortellessa, Andrea 10-11, 15n, 34
 Cossé, Laurence 33
 Critchley, Simon 341n
 Cucchi, Maurizio 10n, 27-28, 31-32, 39, 57, 87n, 242, 257, 348n
 Cuvier, Georges 107-08
 Dal Bianco, Stefano 89n
 D'Alfonso, Ernesto 94n
 Dante Alighieri 92, 240n, 330
 Davies, Gardner 127n
 De Angelis, Milo 28, 30, 39, 71n, 230n
 Dècina Lombardi, Paola 10n, 32n
 Deidier, Roberto 32
 Delahaye, Ernest 277
 De la Rue, Charles 325n
 de la Tour, Georges 307
 Deleuze, Gilles 15-17, 42n, 61n, 343-44, 349n
 de Martino, Ernesto 17
 Deonna, Waldemar 63n
 Derrida, Jacques 350n
 D'Orrico, Antonio 22n, 31n, 72n, 77n, 110n, 183n, 308n
 Duval, Jeanne 342, 345
 Eliade, Mircea 26, 106-09, 108
 Eliot, Thomas Stearns 347n
 Eminescu, Mihai 32
 Erba, Luciano 32
 Ermini, Flavio 28n, 315n
 Ernst, Max 332
 Fabris, Adriano 117n, 327n
 Faulkner, William 87n
 Febbraro, Paolo 10n
 Ferrari, Marzia 94n
 Fortini, Franco 32n, 158n, 239-41
 Foucault, Michel 350n
 Frasca, Gabriele 39n, 47n, 345n
 Freud, Sigmund 22n, 46, 49-50, 77, 167
 Frezza, Luciana 127n, 241, 246n, 254-55, 261n, 263-64, 284-90, 330n
 Friedrich, Hugo 261n
 Frost, Robert 26, 326n, 347
 Gallina, Vittoria, 36
 Gautier, Théophile 15n
 Genette, Gérard 334n
 Giannitrapani, Angela 57n, 87n
 Ginzburg, Alessandra 87n
 Ginzburg, Carlo 108n
 Giovannetti, Paolo 201n
 Giudici, Giovanni 9, 18, 28, 30-32, 48, 86-90, 96, 104, 107-08, 112, 116, 118, 137n, 142, 150-52, 223n, 257, 326n, 334-39, 342-43, 349

- Giunta, Claudio 92n
 Góngora y Argote, Luis de 10, 40
 Gorni, Meri 33
 Graffi, Milli 33
 Grange Fiori, Diana 241, 255, 275, 277-78, 281, 346n
 Green, André 62n
 Greppi, Cesare 71n, 230n, 257
 Grisi, Giulia 147
 Grisoni, Franca 34
 Grossman, Evelyne 350n
 Guerbo, Maririta 17n
 Guerrini, Adriano 288
 Guglielmi, Marina 32
 Guittone d'Arezzo 10, 40
 Harf-Lancner, Laurence 91n
 Harrison, Joseph 347n
 Heidegger, Martin 117, 327n
 Held, Riccardo 31n
 Hopkins, Gerard Manley 22, 116n, 122n, 142, 151-52, 190, 339
 Huysmans, Joris-Karl 284
 Inglese, Andrea 29n
 Insana, Jolanda 57n
 Izambard, Georges 346n
 Jaccottet, Philippe 22, 25, 33, 239, 243, 318-20, 349
 Jakobson, Roman 51
 Jameson, Fredric 27n
 Kafka, Franz 142, 147-48
 Keats, John 347n
 Koch, Ludovica 170, 276n
 Kristeva, Julia 52, 330n
 Labbate, Ettore 336n
 Lacan, Jacques 51, 350n
 Laing, Ronald D. 19-20
 Larocchi, Marica 275-76, 326n
 La Rochefoucauld, François de 9, 107
 Laurent, Mery 285, 290
 Lautréamont, Isidore Lucien Ducasse *detto* 50, 52
 Lavagetto, Mario 304n
 Lavezzi, Gianfranca 201n
 Lazzaro, Claudio 33n
 Ledoux, Claude-Nicolas 31, 87n, 94n
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von 103
 Lenzini, Luca 24n
 Lévinas Emmanuel 350n
 Lonardi, Gilberto 13
 Londero, Carlo 337n
 Lorenzini, Niva 10n
 Lot-Falck, Éveline 109
 Lowell, Robert 347n
 Lubrano, Giacomo 12n, 14, 20, 29-30, 32, 40, 45, 47, 58, 135, 142, 149-50, 240, 343-45, 347
 Lucrezio, Tito Caro 22n
 Luzi, Mario 31, 211n, 240
 Macchia, Giovanni 346
 Magrelli, Valerio 14n, 19, 31, 39, 242, 257, 347n
 Mallarmé, Anatole 61, 312
 Mallarmé, Stéphane 11-12, 14-17, 25-26, 30-33, 35, 40-41, 45-47, 52, 61, 87n, 89n, 92n, 117, 127, 168n, 239-43, 245-47, 249-50, 252-57, 261, 265-68, 270-74, 278-84, 287, 290-92, 296, 308-09, 311, 314, 323-24, 327, 329-30, 332-34, 345, 347, 349
 Manet, Édouard 269n
 Manzoni, Franco 31-32
 Margoni, Ivos 241, 255, 274-75, 277-78
 Margueritte, Paul 127n
 Marot, Clément 258
 Matt, Luigi 47n, 345n
 Mattioli, Emilio 240-41
 Mauron, Charles 16-17, 44-47, 84, 168n, 284n, 287, 290-91, 323, 346
 Mazzoni, Guido 13n, 348n
 Ménard, Philippe 91n
 Mengaldo, Pier Vincenzo 29n, 201n, 211-12, 239n, 260n, 283-84

- Menichetti, Aldo 13n, 74, 199, 246-48, 253n
Mesa, Giuliano 29
Michaux, Henri 87n
Michel, François Bernard 33, 308n
Monet, Claude 269n
Montale, Eugenio 10, 13, 269n, 283n
Morante, Elsa 30, 33
Morra, Gianfranco 30
Mortara Garavelli, Bice 213
Muscetta, Carlo 30
Napoleone, Giulia 182
Neri, Giampiero 32
Nerval, Gérard de 42, 344
Nietzsche, Friedrich 16
Ollier, Claude 33, 239, 243, 315-17, 331
Oppezzo, Piera 349n
Orelli, Giorgio 260n
Organte, Laura 250n, 284
Orlando Francesco 9n, 14-15, 32, 46, 62, 77n, 107, 167, 169n, 243, 264, 328, 346
Ortesta, Francesco 30
Ortesta, Lillina 36
Ortesta, Maria 36
Pagliarani, Elio 31
Papini, Giovanni 44
Pariani, Carlo 20, 30, 40, 43-44, 308n, 345, 349n
Paris, Paulin 91n
Parisot, Henri 42, 343
Parmigianino, Francesco Mazzola *detto* 124n
Pasi, Carlo 15n
Pasolini, Pier Paolo 30
Pasti, Daniela 32n
Pavese, Cesare 30
Pecora, Elio 10n, 34
Pelosi, Andrea 206n
Penna, Sandro 269n
Piemontese, Felice 10n
Pieri, Marzio 47n
Pinto, Domenico 34n
Pissacroia, Rosaria 30
Pleynet, Marcelin 51
Poe, Edgar Allan 42, 87, 344
Ponge, Francis 10, 40
Pontiggia, Giancarlo 242
Porta, Antonio 257
Poulet, Georges 242
Pound, Ezra 338n
Praloran, Marco 13n, 246n
Pratolini, Vasco 31n
Prete, Antonio 241n
Principato, Aurelio 257-58
Proust, Marcel 13, 22, 169, 190, 240n, 269, 345, 349
Provenzali, Delfina 87n
Puslojič, Adam 32n
Pusterla, Fabio 318, 320-21
Quiriconi, Giancarlo 242
Raboni Giovanni 10-12, 19, 27-28, 30-32, 40n, 57, 60n, 86-88, 239-42, 246n, 248n, 254, 257-59, 262-63, 273n, 323, 342n, 348n
Racine, Jean 269
Ramacciotti, Valeria 288n
Ravagli, Federico 44
Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 190
Resnais, Alain 316
Resnik, Salomon 21
Reverdy, Pierre 43n
Richard, Jean-Pierre 61n, 165n, 242, 312
Richards, Ivor Armstrong 90
Richter, Mario 248n, 275, 277-78, 291n
Ricœur, Paul 240-41, 279
Rimbaud, Arthur 17, 25-26, 31-32, 56, 61, 63, 120, 239, 241-42, 245, 247, 249-57, 261-62, 265-74, 276, 278-84, 297-98, 301-02, 304-05, 314n, 323-24, 326, 332,

- 345-46, 349
 Risset, Jacqueline 30-33, 39, 45, 49-51, 55-57, 92, 137, 242, 330, 333-34
 Rivière, Jacques 42-43
 Rosselli, Amelia 13, 16-17, 28, 39, 86, 100n, 190
 Rossi, Paolo 26, 103-06
 Rossi, Tiziano 257, 348n
 Roudaut, Jean 307n
 Rueff, Martin 33
 Ruff, Marcel 242, 274-77, 323
 Russi, Valentina 10n, 34n
 Saba, Umberto 269n
 Sacerdoti, Gilberto 31n
 Said, Edward 24, 153
 Sanguineti, Edoardo 32n
 Sansa, Danilo 94n
 Sansone, Giuseppe E. 88n
 Santagostini, Mario 86
 Saracino, Marilisa 36
 Scalise, Gregorio 57n
 Scarponi, Alberto 32n
 Scève, Maurice 258n
 Scheiwiller, Vanni 87n
 Schönberg, Arnold 64n
 Scotto, Fabio 316-17
 Sebal, Winfried Georg 27
 Sereni, Vittorio 13, 28, 40, 206n, 257, 348n
 Soldani, Arnaldo 199n, 246n
 Solmi, Sergio 239n
 Sorescu, Marin 32n
 Spera, Lucinda 10n, 34n
 Starobinski, Jean 124n
 Steiner, George 240n
 Stellato, Michele 57n
 Stevens, Wallace 12n, 22, 26, 40, 117-18, 327, 339-41, 347
 Strappini, Lucia 10n, 34n
 Tasso, Torquato 240n
 Taylor, Michael 33
 Tennyson, Alfred 347n
 Testa, Enrico 10n, 34, 71-73, 84, 223n, 230, 326n, 339n, 343
 Théroigne de Méricourt, Anne-Joseph
 Terwagne *detta* 280
 Thibaudeau, Jean 27, 33, 239, 243, 315
 Thomas, Dylan 87n
 Toulouse, Edouard 186n
 Treviglio, Leonardo 57n
 Tzara, Tristan 43n
 Uccello, Paolo 43n
 Ungaretti, Giuseppe 10-13, 28, 30, 40, 211n, 314n
 Valduga, Patrizia 18, 28, 31-32, 39, 86
 Valéry, Paul 240n, 313
 Valsecchi, Alessandro 315n
 Van Gogh, Vincent 287, 307-08, 345, 349
 Vauzelles, Jean de 258
 Verlaine, Paul 284n, 323, 345
 Vigorelli, Giancarlo 32n
 Villon, François 42, 344
 Virgilio, Publio Marone 313-14
 Viviani, Cesare 28, 32, 39, 71n, 230n, 257
 Woolf, Virginia 93
 Wordsworth, William 347n
 Yourcenar, Marguerite 88n
 Zanon, Tobia, 36
 Zanzotto, Andrea 11, 14n, 19, 28, 30, 39-41, 58, 330n, 345n
 Zublena, Paolo 29n, 71-72
 Zucco, Rodolfo 88n, 334n, 336-37
 Zumthor, Paul 13n

UNA SOLA DIGRESSIONE ININTERROTTA
Cosimo Ortesta poeta e traduttore

di

Jacopo Galavotti, Giacomo Morbiato

*al momento in cui questo libro è stato realizzato
lavorano in casa editrice:*

direttore: Luca Illetterati
responsabile di redazione: Francesca Moro
responsabile tecnico: Enrico Scek Osman
amministrazione: Alessia Berton,
Andrea Casetti

PADOVA **UP**

COSIMO ORTESTA (1939-2019) è stato poeta, traduttore e critico letterario, pubblicando sei libri di poesia dal 1980 al 2006 e numerose traduzioni dal francese, in particolare da Mallarmé, Rimbaud e Baudelaire.

Questo volume ne presenta entrambi i versanti dell'opera, ripercorrendo, attraverso l'indagine sui testi, l'itinerario di una figura appartata ma non marginale, devota a un'idea etica di forma, saldamente insediata nel solco della modernità poetica italiana ed europea.

JACOPO GALAVOTTI è assegnista di ricerca in Linguistica italiana all'Università di Verona. Si è occupato dell'analisi linguistica, metrica e stilistica di testi letterari del Cinquecento e del Novecento. Tiene corsi nelle Università di Pavia e Verona.

GIACOMO MORBIATO è assegnista di ricerca in Linguistica italiana all'Università di Padova. I suoi interessi vertono su lingua, stile e metrica del testo letterario. Ha studiato la poesia italiana del Novecento (in particolare Attilio Bertolucci) e i dialoghi italiani di Giordano Bruno.

ISBN 978-88-6938-212-3



€ 16,00